



*Портрет Имре Мадача
работы Густава Морелли*

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ



Madách Imre



Az ember tragédiája

Имре Мадач



Трагедия человека

Издание подготовил
Ю.П. ГУСЕВ



МОСКВА НАУКА 2011

УДК 821.511.141«653»
ББК 84(4 Вен)
М13

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ СЕРИИ
«ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ»

*М.Л. Андреев, В.Е. Багно (заместитель председателя),
В.И. Васильев, А.Н. Горбунов,
Р.Ю. Данилевский, Н.Я. Дьяконова,
Б.Ф. Егоров (заместитель председателя), Н.Н. Казанский,
Н.В. Корниенко (заместитель председателя),
А.Б. Куделин (председатель), А.В. Лавров,
И.В. Лукьянец, Ю.С. Осипов, М.А. Островский,
И.Г. Птушкина, Ю.А. Рыжов, И.М. Стеблин-Каменский,
Е.В. Халтрин-Халтурина (ученый секретарь),
А.К. Шапошников, С.О. Шмидт*

Серия основана академиком
С.И. Вавиловым

Ответственный редактор
Ю.П. ГУСЕВ

ISBN 978-5-02-037515-4 © Гусев Ю.П., составление,
перевод, статья, примечания,
2011
© Анисимова Д.Ю., перевод,
2011
© Российская академия наук и
издательство «Наука», серия
«Литературные памятники»
(разработка, оформление),
1948 (год основания), 2011
© Редакционно-издательское
оформление. Издательство
«Наука», 2011



ТРАГЕДИЯ ЧЕЛОВЕКА



СЦЕНА ПЕРВАЯ

На небесах. Господь на престоле, осиянный нимбом.

Вокруг – коленопреклоненное ангельское
воинство. Возле престола – четыре архангела.
Все залито ярким светом¹.

Хор ангелов

Восславим Господа в его величье,
Пускай ликуют небо и земля.
Он создал целый мир единым словом,
В нем сила, знание, счастье бытия.
Один лишь взгляд его – и все прервется,
От промысла его мы только тень.
Ему мы поклоняемся за милость,
За яркий свет в беззвездной темноте.
В гармонии вселенской воплощенный,
Отныне вечно замысел живет,
И наш Господь от всех своих созданий
К изножью трона воздаянья ждет.

Господь

Что ж, вот и наступил трудам конец,
И делом рук своих любитесь творец².
Милльоны лет пройдут, пока хоть винтик
Придется в механизме заменить³.

Но вы, хранители, не отпускайте нить.
Пусть рой планетный на орбитах их
Летит свободно... Я же полюбуюсь,
Как вы у ног проносите моих.

Перед престолом пролетают духи-хранители
звезд, они гонят перед собой различной величины и
цвета одиночные и двойные звезды, кометы и звездные
туманности. Слышна тихая музыка сфер⁴.

Хор ангелов

Шар, пылающий в пространстве⁵,
В гордом ореоле света,
Освещает, согревает
Неприметную планету⁶...
Только искра та планета,
Вспыхнувшая, чтоб угаснуть?..
Нет, она – для миллионов
Дом уютный и прекрасный.
Тел небесных притяжение
Заставляет их стремиться
По орбитам – и в полете
Не столкнуться, не разбиться.
Шар земной несется с гулом,
Бури, молнии взметая,
Но на нем живые твари
Мир и счастье обретают...
И над ними, как лампада,
Чувства нежные лелея,
Бледный лунный круг маячит,
Освещая, но не грея...



*Иллюстрация М. Зичи к «Трагедии человека».
Сцена первая, в небесах*

Там одни миры рождаются,
Для других – закат и тленье⁷, –
Ободрение слабым духом,
Гордецам – предупреждение...
Там багровая комета
Смерть и хаос возвещает,
Но одно Господне слово
Тишь и благодать возвращает...
Ты же, юный и прекрасный
Дух Земли, над миром нашим
Вечно бди, его лелея
И в снегах, и в шелке пашен.
Божие благословенье
Ты ему неси! И будут
За великие идеи
На Земле бороться люди.
Смех и слезы, зной и холод,
Смерть и радость, сушь и дождик –
В вечный хоровод сольются
Божий гнев и милость Божья.

Духи-хранители звезд исчезают.

Архангел Гавриил⁸

Материи живым движеньем
Господь пространство населил
И пробудил в умах стремленье
К познанию сокрытых сил.
О, славься, Мудрости оплот!

(Падает ниц.)

Архангел Михаил⁹

Кто, кроме бога, с постоянством
Изменчивость соединит,
Чтоб времена текли в пространстве
И жил в народе индивид?..
О, славься, воплощение Силы!

(Падает ниц.)

Архангел Рафаил¹⁰

Ты, пробуждая в нас сознание,
Блаженством душу наполняешь.
Ты, в мире растворяя знание,
К себе нас, малых, приобщаешь...
О, славься же, Добра опора!

(Падает ниц.)

Пауза.

Господь

Ты, Люцифер¹¹, стоишь с надменным
видом...

Неужто даже слово похвалы
Ты не найдешь? Не нравится
творенье?¹²

Люцифер

А чем тут восторгаться? Обрядив
Материю в какие-то там свойства...
Причем ты прежде сам о них не ведал¹³,

А если и догадывался смутно,
То повторить их ни за что не сможешь... —
Ну, в общем, ты скатал ее в комочки
И в космос бросил: пусть летают там¹⁴.
Ну да, ты паре тварей дал сознание:
Когда все в мире, прогорев, угаснет,
Оставив только горсточку золы,
Они, быть может, повторят твой фокус,
Призвав на помощь химию... А ты
В свою лабораторию пустил
Людей — и с любопытством смотришь:
Ну, что, мол, вы, друзья, себя богами
Вообразили? Ладно, поглядим¹⁵...
А если те испортят что-нибудь,
Ты гневаешься, кару измышляешь.
Хотя чего от них другого ждать,
От эпигонов жалких?.. Да и, в общем,
На что убил ты шесть бесценных дней?
Поэму сочинил себе во славу¹⁶ —
И поместил ее в старинный граммофон,
И сел, и слушаешь, и все не надоест
Тебе внимать унылым этим звукам...
Достойно ль это для твоих седин —
Занятие, что впору лишь дитяти?..
Да, человек — подобие твое,
Но — жалкое подобие, смешное,
Рок и свобода — вот его судьба,
Но разум их в гармонию не сводит...

Г о с п о д ь

Твой долг – хвалить меня, а не хулить.

Л ю ц и ф е р

Я только то, что есть, в чем суть моя.

(Указывает на ангелов.)

Пусть это воинство поет тебе хвалу:
Им это по призванию, по плечу,
Ты – свет, ты жизнь им, теням, подарил,
А я – извечно в мирозданье жил¹⁷.

Г о с п о д ь

О, дерзкий! Разве ты не порожден
Материей? Не в ней ли коренится
И жизнь твоя, и сил твоих граница?

Л ю ц и ф е р

Я то же самое бы у тебя спросил.

Г о с п о д ь

Я со времен извечных мыслил, жил
И план вынашивал. И вот он воплощен.

Л ю ц и ф е р

А ты не видишь, как несовершенен он?
Там столько нестыковок и пустот,
Что скоро рухнет план извечный тот.
Извечно пред тобою высился барьер,

Г о с п о д ь
(насмешливо)

Ну что ж, как хочешь.
Взгляни на землю. Там, в саду Эдема,
Два дерева высятся¹⁹. Я проклиная их,
И пусть они твои отныне станут.

Л ю ц и ф е р
Да, ты не щедр... Ну что ж, зато велик...
Меня же пядь земли вполне устроит:
Там отрицание взрастет, найдя опору,
И сокрушит твой мир... пусть, может, и не
скоро.

(Уходит.)

Х о р а н г е л о в
Прочь! Прочь! Долой! Навеки проклят он!
Осанна Господу, принесшему закон!

СЦЕНА ВТОРАЯ

В раю. Посредине – древо вечной жизни
и древо познания. Появляются Адам и Ева, их доверчиво
и смиренно окружают разные звери. Сквозь небесные врата
виден сияющий божий престол. Доносится тихое пение
ангельского хора. Яркий солнечный день.

Ева

Какое счастье жить на белом свете!

Адам

Блаженство – быть хозяином над всем!

Ева

Душой и телом чувствовать заботу,
И в благодарность повторять без счета:
Хвала тому, кто дал нам это счастье.

Адам

Тебе, я вижу, главное – всегда
Предметом быть заботы и участия...
Смотри, как соблазнительно на нас
Глядит то яблоко...

Ева

Так что ж, сорви его!

Глас Господа

Остановись, Адам! Тебе ведь вся земля
Принадлежит, с деревьями, цветами.
Но с этих двух плоды не смей срывать:

Владеет ими дух иной, враждебный,
И те, кто к ним приблизятся, погибнут...
Взгляни: вон сочный, спелый виноград,
Ступай туда, там жажду утолить
И отдохнуть в тени ты сможешь с Евой.

А д а м

Неясно... Но придется подчиниться.

Е в а

Но почему тогда к себе влекут
Как раз два эти дерева?

А д а м

Оставь.

Трава – зеленая, а небо – голубое.
Ты разве спрашиваешь: почему?..
Нет – значит: нет. Пойдем отсюда, Ева!

(Располагаются в беседке.)

Е в а

Склонись ко мне на грудь, я опахало
Из веток сделаю, обмахивать тебя...

Резкий порыв ветра,
между кронами деревьев появляется
Л ю ц и ф е р.

А д а м

Что это, Ева? Словно бы чужая,
Враждебная, неведомая сила



*Иллюстрация М. Зичи к «Трагедии человека».
Сцена вторая, в раю*

Грядет сюда...

Е в а

Адам, я вся дрожу.
Ты слышишь, смолкла музыка небес.

А д а м

Она в твоей груди звучит мне, Ева...

Е в а

О, мой Адам! Когда б небесный свет
Угас, он мне в твоих глазах сиял бы.
Да может ли иначе как-то быть?
Я рождена твоей горячей страстью².
Так солнце гордое в небесной выси,
Устав от одиночества, рисует
Свой зыбкий образ на холсте воды
И говорит с ним, радуется другу,
Забыв великодушно, что двойник —
Лишь отражение собственного света:
Лучи погаснут, и растает призрак...

А д а м

Довольно, Ева, не смущай меня.
Что голос, коль его никто не слышит?
Что луч, когда его не видит глаз?
Что был бы я, когда, подобно эху,
Твой образ бы не радовал меня,
Стократ любви и нежности достойный?

Которая их юные сердца
Оберегает от унынья: чувство...
Но – прочь сомненья! Риск – залог удачи³.

Новый порыв ветра. Люцифер предстает перед
Адамом и Евой, окаменевшими от неожиданности.
Сияние меркнет. Люцифер хохочет.

Что, испугались?

(Вслед Еве, которая пытается убежать.)

Эй, красавица, куда?
Позволь мне на тебя полюбоваться.

Ева останавливается и постепенно успокаивается.

Люцифер
(в сторону)
Такое повторится сотни раз.
(Вслух.)
Адам, не бойся!

Адам
Есть кого бояться!
Люцифер
(в сторону)
Вот образец мужского поведения.
(Громко.)
Приветствую тебя, мой брат по духу.

А д а м

Кто ты такой? С небес ты или снизу?

Л ю ц и ф е р

Да как угодно. Верх и низ едины⁴.

А д а м

Я и не знал, что здесь еще есть люди.

Л ю ц и ф е р

Хо-хо! Поверь, ты многого не знаешь,
И не узнаешь... Думаешь, старик
Любезно сотворил тебя из праха,
Чтоб разделить с тобою этот мир?
Ты восхваляй его, а он взамен
Тебя пасти согласен, как овечку:
Подскажет, что, когда, куда и как...
А знать и понимать тебе не надо.

А д а м

Знать? Понимать?.. Да разве это мало:
Знать, что Господь мне милостью своей
Позволил светом солнца наслаждаться,
И радость жизни в сердце ощущать,
И на земле быть богом, господином?..

Л ю ц и ф е р

Вот речь, вполне достойная червя,
Который в яблоке живет, питаясь им же..

Ну, или пусть орла, хватающего птичку...
Чем ты их выше, лучше, благородней?
Во всех вас – искра грозного костра,
Частица бесконечной мощной силы.
Вот так отдельная волна в потоке
Всплеснет на миг, чтоб снова

возвратиться

Во тьму текущего меж берегами русла...
Пожалуй, только разум, только мысль,
Что в темноте твоей натуры дремлет,
Тебя могли бы вывести из детства,
Чтоб ты, поверив в собственные силы,
Свободно выбрал меж добром и злом,
И сам свою судьбу определил,
Не упоая на подсказку свыше...
Но, кажется, тебе куда приятней
Быть в яблоке червем, в покое и тепле,
И жизнь прожить без знания, без мысли...
Конечно, так спокойно и удобно –
Удобней, чем бороться и искать....

А д а м

О, как все это сложно!... Я растерян...

Е в а

А мне понравилось. Прекрасные слова!

Л ю ц и ф е р

Но знание, увы, отнюдь не всё:
Чтоб воплотить его в великие творенья,

Бессмертие еще необходимо.
Что совершишь за крохотную жизнь?
Два эти дерева дадут вам то, что нужно,
Да, тот, кто создал вас, вам строго
запретил
Плоды срывать с них. Но должны вы
помнить:
Кто обретет познание, тот станет
Бессмертным и всесильным, как Господь.
А ты вовек пребудешь юной, Ева.

Е в а

О, как жесток однако наш творец!

А д а м

А вдруг обманешь?

Небесное сияние становится немного ярче.

Н е б е с н ы й х о р

Горе! Горе! Горе!
Дух отрицанья вторгся в этот мир

Г л а с Г о с п о д а

Будь бдителен, Адам!!

А д а м

О, что это за голос?

Люцифер

Да просто ветер шелестит листвою.

О стихии,
Помогите,
Человека
Подчините...

Порыв ветра.
Сияние божьего престола меркнет
окончательно.

Два эти дерева – мои.

Адам

Но кто ты, кто, ответь мне!
Ты выглядишь таким же, как и мы.

Люцифер

Смотри: орел парит меж облаками,
А крот внизу, в земле свою проводит жизнь.
У каждого из них – свой горизонт
прочерчен.

Вам, людям, не дано увидеть царство духа,
Для вас мерило – только человек.
Так идеал для пса – другой такой же пес,
И, псом тебя сочтя, он честь тебе окажет.
Но люди на собак взирают сверху вниз
И чувствуют себя богами рядом с ними,
Даруя им пощаду или гибель.
Вот так мы, небожители, на вас,
Людей, из поднебесья сверху смотрим...

Нам указал, велел по ней идти,
 То, значит, он такими создал нас,
 Что грех не может нас совлечь с пути...
 А если так, зачем он нас поставил
 Над бездной? И зачем нам выбор дал?
 Грех, значит, тоже часть большого плана,
 Как грозы между ясных летних дней?
 Кто станет утверждать, что гром –
греховен,
 А солнца – добродетельны лучи⁵?.

Л ю ц и ф е р

Смотрите-ка, да тут у нас философ
 Завелся... Сколько ж будет их еще
 Вслед за тобой, сестренка, обсуждать
 На разные лады вопросы эти!
 Одни сойдут с ума, другие бросят
 Напрасные усилия, но никто
 Решенья не найдет... Но, впрочем, хватит
 Впустую спорить. Ведь у каждой вещи
 Так много граней! Если даже ты
 Их все переберешь, то, уж поверь, в конце
 Умнее все равно ничуть не станешь.
 Иль рассуждать, иль действовать – иного
 Нет выхода.

Е в а

Так я срываю плод.

А д а м

Но он же проклят!.

Лю ц и ф е р хохочет.

Хорошо, срывай.

А там – пускай же будет то, что будет.
Зато сравнимся в знании мы с богом⁶...

Сначала Е в а, затем А д а м
вкушают яблоко с древа познания.

Е в а

И станем вечно юными, как боги.

Лю ц и ф е р

Сюда, сюда прошу! Поторопитесь!
Бессмертие на этом древе ждет.

Увлекает их к другому дереву, но Херувим
с огненным мечом преграждает им дорогу.

Х е р у в и м⁷

Прочь, грешники!

Г л а с Г о с п о д а

Адам, ты преступил
Мои запреты. Что ж, живи отныне
Сам по себе. К чему придешь, увидим.

Е в а

О, нам конец!

Люцифер
Уже сдались?

Адам

Ничуть,
Это лишь дрожь от пробужденья к яви...
Пойдем же, Ева! Здесь нам места нет.
Зато теперь пред нами – целый свет.

Небесный хор

О, плачьте, братья! Рая не вернешь,
Земля погибла. Побеждает ложь.

СЦЕНА ТРЕТЬЯ

Местность вне рая. Пальмы. Примитивная
деревянная хижина. А д а м вбивает колья для ограды.

Е в а сооружает беседку. Л ю ц и ф е р .

А д а м

Вот он, мой дом. Да, вместо всей
вселенной
Отныне здесь мой мир. Я – властелин его.
Я защищу его от вредоносных тварей
И землю плодоносить научу.

Е в а

А я в беседке наведу уют,
И возродится, как по волшебству,
Потерянный Эдем.

Л ю ц и ф е р

О, что за речи
Я слышу! Значит, собственность и брак
Вдвоем отныне будут править миром,
Рождая наслаждение и муку,
Приумножаться, крепнуть и расти.
Вслед за ремеслами появится отчизна –
Основа чести, славы, благородства –
И пожиратель собственных детей.

А д а м

Ты говоришь загадками. Ведь ты
Сулил мне знание. Поверив, я отверг

Блаженство райской жизни, чтоб достичь
В борьбе величия. И где оно, величье?

Люцифер

Как, ты его не чувствуешь, Адам?

Адам

Я чувствую, что бог меня покинул,
Всего лишив, обрек на прозябанье.
Я тоже отвернулся от него,
Себе я стану богом, и во всем,
Чего достигну, собственная сила
Моя пребудет, собственная гордость.

Люцифер

(в сторону)

Тщеславный червь, ты бросил вызов богу.
Посмотрим на тебя, когда услышишь
гром...

Ева

Моя же гордость – в том, что стану я
Праматерью всего людского рода¹.

Люцифер

(в сторону)

Достойный идеал себе ты начертала:
Убожеству людскому дать начало.

А д а м

За что же мне благодарить Творца?
За чистое мое существование?
Но жизнь моя, пусть даже есть в ней
смысл,
Всего лишь тяжкий плод моих усилий.
А радость от глотка воды прохладной
Я должен острой жаждой заслужить.
За мед любви расплачиваться должен
Той грустью, что последует затем...
Но если благодарности ярмо
Упало с плеч и я могу свободно
Творить свою судьбу и разрушать
Все то, что я задумывал вслепую,
Тогда, скажи, зачем твоя мне помощь?
Меня ты не избавил от цепей,
Что плоть мою с землей соединяли².
Я чувствую их, хоть не знаю, как
Назвать... Быть может, это и не цепи,
А тонкий, незаметный волосок
Меня на привязи постыдной держит?..
Смотри: хочу взлететь – и падаю обратно;
Мне слух и зрение не хотят служить,
Когда узнать пытаюсь тайны далей.
И если ввысь мечтою возношусь,
Меня тотчас подбострастный голод
К материи вернуться вынуждает.

Люцифер

«Я есть» – какая чушь! Ты был, ты есть
и будешь.

Любая жизнь – расцвет и увядание...
Но – так и быть: открой глаза, смотри!

Адам

(все, о чем он говорит, становится зримым)

Какой поток бурлит вокруг меня:
То в небеса летит не удержи́мо,
То надвое расходится, и вихри
Стремятся к полюсам...

Люцифер

Энергия тепла,
Что жизнь приносит даже в царство
льдов.

Адам

А эти пламенные сполохи вокруг...
Мне страшно... Кажется, они меня
подхватят...
Но – радость и восторг в моей душе...
Что это, что? Кружится голова...

Люцифер

То – магнетизм.

А д а м

Колышется земля...
Все, что считал я твердым и застывшим,
Становится материей бурлящей,
Упорно хочет форму обрести
И борется за жизнь... Там – ледяной
кристалл,
Здесь – почка дерева... О, в этом вихре
сил
Для хрупкой сущности моей найдется ль
место?
Что станет с телом? Прежде я наивно
Считал его надежной опорой
В своих великих помыслах и планах...
Ты, слабая, изнеженная плоть,
Что мне приносишь боль и наслажденье,
Неужто станешь только горсткой праха,
В то время как твоя иная сущность –
Вода текучая и невесомый воздух,
Все, что цвело и бурно ликовало, –
Бесследно растворится в облаках.
Слова ж мои и мысли в голове,
Суть сокровенная моей недолгой жизни, –
Сгорят, исчезнут... И зловещий жар
Уже, наверное, тот демон раздувает,
Чтобы, пока сгораю я, согреться...
Довольно! Или я лишусь рассудка...
Игрушкой быть у тысячи стихий,
Беспомощным, покинутым, несчастным –
О, как ужасно! Я же оттолкнул

Спасительную руку провиденья,
Которую душой я ощущал,
Теперь же жажду и умом... Но – тщетно!

Е в а

Да, да, я то же чувствую, Адам.
Когда ты будешь биться со зверями,
А я в трудах ухаживать за садом,
Окину взором я огромный мир,
И – ни одной родной души вокруг,
Ни друга, что поможет, успокоит...
Еще недавно было все иначе...

Л ю ц и ф е р

(насмешливо)

Ну что ж, коль ваши души так ничтожны,
Коль без опеки зябко, тяжело вам,
Коль вы не можете не подчиняться, –
Что ж, я найду вам бога. Будет он
Куда приветливей, чем тот старик
суровый.

Он – Дух Земли; его я прежде знал:

Он пел в небесном хоре: славный

парень...

Явись же, Дух Земли,

Моим словам внимли,

Я, демон отрицанья,

Зову тебя: приди!

Из земли вырываются языки пламени, образуется густая
черная туча. Страшно грохочет гром. Радуга.

Люцифер
(отступая назад)

Кто ты, ужасный?³ – Не тебя я звал,
Был слабым и смиренным Дух Земли.

Голос Духа Земли

Тот, кто смиренным был в небесном хоре,
В своем кругу могуч и бесконечен.
Вот, я пришел: твоим призывам, демон,
Я должен уступить. Но только знай:
Позвать – одно, повелевать – другое,
И если облик свой приму я, ты пропал,
И эти двое превратятся в пепел.

Люцифер

Когда тебя признают богом люди,
Ответь, где им тогда искать тебя?

Голос Духа Земли

Я буду всюду – в рощах, в облаках,
В ручьях, в садах прохладных – лишь бы
были
Сильны желанья и чисты сердца.
(Исчезает.)

Роща и источник наполняются веселыми нимфами.

Ева

Адам, взгляни... Взгляни на эти лица.
Нам нимфы машут. Как не умилиться!
Не будет больше одиночества и грусти,

Мы с ними счастье и уют к себе в беседку
впустим.

Они в беде советом нам помогут,
В сомнениях укажут нам дорогу.

Люцифер

Мечта о дружбе и поддержке стала
былью —

Они дадут вам все, как вы просили.
Прелестные и радостные феи,
Ответить на любой вопрос они сумеют.
На чистые сердца с улыбкой глянут,
В беде и горе утешать вас не устанут.
Они сопровождать вас будут вечно,
Меняя облик многократно, бесконечно.
Узрит в них старец дней прошедших тени,
А юный — идеал своих видений.

Адам

На что мне этот блеск и смех игривый?
Совсем других забот полна душа.
Мне лишь одной загадкой стало больше.
Ты обещал мне знание, Люцифер.
Открой мне все, как ты и собирался.

Люцифер

(в сторону)

О, знал бы ты, сколь горьким будет
знание,
Ты бы ему незнание предпочел.

**Не торопись. Запомни: без борьбы
Не обрешь ты даже капли счастья.
Чтоб знанием овладеть, тебе придется
 долго
Учиться, много огорчений пережить.**

Легко тебе к терпению призывать,
Перед тобой уже открыта вечность,
Я с древа жизни не вкусил плодов,
Мой краток век, я должен торопиться.

Единый срок назначен всем живущим.
Столетний дуб и нежный мотылек,
Родившись, расцветают, любят, гибнут,
Прожив свой век и воплотив желанья.
Не время движется – меняемся *мы* в нем.
День или сотня лет – совсем неважно.
Не бойся, цели ты своей достигнешь.
Не думай только, что твоя душа
Привязана навеки к брэнной плоти.
Тебе случалось видеть муравейник?
Рабочих особей толпятся вереницы,
Бегут, ошибки допускают, гибнут,
Но в совокупности, как вечный индивид,
Живут и действуют, как организм единый.

Осуществляя некий стройный план,
Пока природа их не остановит...
Так плоть твоя погибнет и истлеет,
Ты ж в сотнях продолжений будешь жить.
Не нужно будет делать все сначала.
Ты согрешишь – твоих детей накажут,
Твоя подагра передастся им,
Все, что ты чувствовал, чему учился,
С тобой пребудет миллионы лет.

А д а м

Твои слова утешат старика,
Я ж молод и неопытен пока.
Грядущее открой мне – я узнаю,
Зачем борюсь и для чего страдаю.

Е в а

Хочу увидеть в будущем и я,
Не пропадет ли красота моя.

Л ю ц и ф е р

Да будет так. Я в сон вас погружу
И до конца ваш путь вам покажу⁴.
И вы увидите: история – пуста,
Борьба бесплодна, истина проста...
Но чтоб уныние не овладело вами,
Чтобы от битвы вы не убежали,
Я луч надежды вам оставлю. Пусть во
тьме,

Когда покажется вам: все вокруг – мираж,
Вас греет мысль, что есть и на земле
Вам место. И что этот мир – и ваш.

*(Уводит Адама и Еву в хижину,
где они засыпают.)*

СЦЕНА ЧЕТВЕРТАЯ

Египет. На переднем плане – тронный зал. А д а м,
в образе молодого фараона¹, восседает на троне.
Л ю ц и ф е р – в образе министра. На почтительном
расстоянии – пышная свита. На заднем плане р а б ы под
присмотром вооруженных бичами надсмотрщиков трудятся
на строительстве пирамиды. Ясный солнечный день.

Л ю ц и ф е р

Великий государь! Твой преданный народ,
Который за тебя готов погибнуть,
Обеспокоен и ответа ждет:
Зачем высокочтимый фараон
Не отдыхает на роскошном троне?
Зачем, пожертвовав блаженством дня
И ночи темной сладостными снами,
Ты не веряешь, как бы подобало,
Свои заботы и тревоги слугам?
В подлунном мире все тебе подвластно,
Вся слава и величие – твои;
Сокровища любых краев, лишь только
Помыслишь, – притекут в твою казну.
Все наслажденья можешь ты изведать,
Лишь для тебя цветы благоухают
И пышные деревья плодоносят.
О, сколько женщин по тебе вздыхают:
И белокурые красавицы, чьи губы
Нежны и сладки, словно персик спелый,
И стройные, горячие смуглянки,
В глазах которых – пламя жаркой страсти.
Все, все они у ног твоих. Лишь слово
Скажи, и каждая из них
Тебе досуг готова будет скрасить...

А д а м

Все это сердце мне совсем не греет.
Любовь – как дань, ее мне отдают
Лишь потому, что я сижу на троне...
Но посмотри туда, на пирамиду:
Вот в ней, я думаю, воплощено все то,
Что есть основа моего величья.
Она в веках мое прославит имя,
Она затмила самое природу,
Над ней не властны время и стихии,
И в ней я, человек, сильнее бога стал.

Л ю ц и ф е р

Вот как? Но, руку положи на сердце,
Скажи: ты счастлив, это понимая?

А д а м

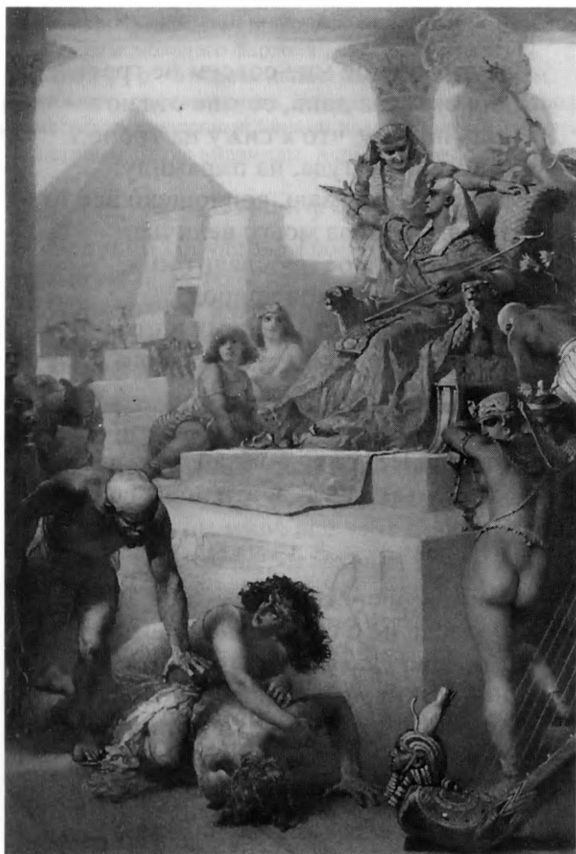
Увы. В душе – такая пустота...
Но я ведь не о счастье помышлял,
Я жаждал славы – и ее добился.
Лишь бы народ не знал, как я несчастен:
Тогда мне перестанут поклоняться.

Л ю ц и ф е р

А если ты когда-нибудь поймешь,
Что слава – лишь мираж и наваждение?

А д а м

Такого быть не может!



*Иллюстрация М. Зичи к «Трагедии человека».
Сцена четвертая, Египет*

Люцифер

Ну а все же?

Адам

Тогда... тогда умру. И прокляну весь мир.

Люцифер

Нет, не умрешь. Ты все начнешь сначала,
И знание тебя не остановит.

Надсмотрщики избивают одного из рабов,
которые работают на строительстве пирамиды. Тот,
отчаянно крича, бежит от них, вбегает в тронный зал
и падает ниц перед фараоном.

Раб

Великий, помоги мне!

Ева, в образе его жены, вырывается из толпы рабов
и с горестным воплем склоняется над мужем.

Ева

Не зови

Того, кто к нашим мукам безучастен.
Он не поймет, поверь мне! Наши крики
Тихи, а трон высок. Зови меня,
Тебя я телом собственным укрою...

А д а м

*(обращается к надсмотрщикам,
которые пытаются оттащить от трона
раба и его жену)*

Подите прочь! Оставьте их в покое.

Надсмотрщики удаляются.

Что за неведомое чувство в сердце мне
Вселилось? И каким же волшебством
Меня, великого властителя, к себе
Простолюдинка эта приковала?

(Поднимается с трона.)

Л ю ц и ф е р

Да, вот тебе еще одна из нитей,
Которыми Господь тебя связал,
Чтобы подергать, если ты, забыв,
Что ты – земная тварь, рванешься в небо.
Прочны те нити бесконечно, но тонки
Настолько, что из пальцев ускользают,
И даже я их разорвать не в силах.

А д а м

(сходя по ступенькам трона)

Вот и чудесно. Эту цепь носить
Пусть унизительно... но так приятно!

Люцифер

Тебе, царю и мудрецу, негоже
На привязи сидеть.

Адам

А что мне делать?

Люцифер
(с насмешкой)

Что делать? Выход есть: пусть знание
свысока
Существование тех нитей отрицает,
А сила и материя – глумятся.

Адам

Нет, этот выход – он не для меня.

Ева

О, бедный, ты же кровью истекаешь.
Дай, я остановлю... Что, больно?
Потерпи.

Раб

Мне было больно жить... Но это
ненадолго.

Ева

Не говори так! Для чего ты жил?
Что умереть теперь, когда мы вместе?

Р а б

Уже не я. Забудь меня навек...

(Умирает.)

А д а м

Любить тебя я буду.

(Показывая на умершего.)

Уберите.

Труп раба уносят.

О, женщина, тебе на троне место.
Ты – воплощение красоты, я – силы.
И мы всегда, везде должны искать
Друг друга.

Е в а

О, великий фараон,
Я знаю, что тебе нельзя перечить.
Я подчинюсь... Но только дай мне время
Прийти в себя, а там – любой приказ
Я выполню...

А д а м

Приказ? Неужто в царстве
Моем все только по приказу
Свершается?..

Е в а

Ах, если бы твои
Приказы не сопровождались болью...
Но не завидуй, фараон, моим слезам
По умершему мужу... Посмотри,
Как он прекрасен...

(Склоняется над телом.)

А д а м

Мертвый – и прекрасный...
Что в этих замерших навек губах:
Насмешка – или сострадание к нам?

Л ю ц и ф е р

Ничтожный раб смеется над тобой:
Смотри, мол, фараон, я мертв, зато
свободен.

А д а м

Мир мертвым. А живым – любить и жить.
Он слез твоих не чувствует... А мне
Нет без твоей улыбки жизни и на троне.

Мертвого уносят. А д а м ведет Е в у на трон.

Садись, о женщина, со мною рядом.
Как сладко голову склонить к тебе на
грудь!

Доносятся вопли рабов. Е в а вздрагивает.

Что, милая?

Е в а

О, разве ты не слышишь?
Как жалобно они кричат!

А д а м

И в самом деле...
Да, неприятно... Но не обращай
Внимания, забудь про все на свете.

(Люциферу.)

А ты, министр, заставь их замолчать.

Л ю ц и ф е р

Нет, не могу. Народ имеет право
Кричать от боли, корчась под ярмом.

Снова доносятся вопли. Е в а вскрикивает.
А д а м поднимается с трона.

А д а м

Любимая, о, что же делать мне,
Чтобы тебе помочь? Как молнии, разят
Меня теперь те жалобные крики...
Как будто вся земля ко мне взывает...

Е в а

О, фараон, убей, но не взыщи:
Я эти вопли выносить не в силах.
Да, жизни смысл моей – тебе служить,

Тебе усладу доставлять и радость.
Забуду все, что в этом мире есть:
Величие, убожество, мечты,
Забуду даже умершего мужа,
Моя улыбка засияет вновь,
И губы расцветут для поцелуев...
Но как забыть, что тысячи рабов
Под взмахами бичей влачат ужасный
жребий?
Ведь я – одна из них, я – малая частица
Того нещадно избиваемого тела,
Я не могу не чувствовать их мук.

А д а м

Теперь и я их чувствую... Милльоны
Страдают ради одного. О, как же прав
Был твой покойный муж!

Е в а

Великий фараон!
Ты мрачен стал, и я тому причиной,
Отринь меня иль научи, как мне
Не слышать криков.

А д а м

Научить тебя?
Нет, это ты меня успела научить
Страдания народа слышать каждым
нервом.

Однако и под стягом тем прекрасным
Толпа к самосознанию не придет.
Ее лишь манит то, что ярко, ново,
В чем видится замена прежней жизни,
Намек на приближение к мечте.
Но знай: народ – как толща вод морских:
Луч света не проникнет в глубь его;
Сверкает лишь волна, поднявшаяся к
свету,
И ты, быть может, гребень той волны.

А д а м

Но почему же я?

Л ю ц и ф е р

Ты – или тот, кому
Брожение инстинктов удалось
Сплотить и подчинить большой идее,
Твое решившись царственное место
Занять. Толпа же, не добившись ничего,
Лишь господина нового получит.

А д а м

Тебе внимая, лишь одно я вижу:
Нет выхода из дьявольского круга.

Л ю ц и ф е р

Пожалуй, выход есть. Дай нескольким из
них
Цепь золотую, перстень именной

И объяви: достойны стать они
Над массой, потому что – лучше прочих.
Они – поверят и, народ презрев,
Тебе позволят презирать их вдвое.

А д а м

Оставь свое пустое словоблудье!
Отныне – нет рабов! Свободны – все!
Иди и объяви им! Да не медли,
Чтоб я, избави бог, не передумал.

Л ю ц и ф е р

(в сторону)

Ну что ж, иди, иди себе вперед,
Не зная, что не ты – судьба тебя ведет.

(Уходит.)

А д а м

А пирамида пусть стоит незавершенной,
Предупрежденьем тем, кто мнит себя
великим,
Не ведая границы сил своих.

За сценой радостный шум, р а б ы
расходятся.

Возвращается Л ю ц и ф е р.

Возрадуйтесь, рабы: ваш повелитель
Сам захотел склониться перед вами.

Е в а

Утешься, милый. Стоит ли жалеть
О славе ледяной, что между нами
Змеей бесчувственную пролегла!

А д а м

Но слава... все же...

Е в а

Полно! Слышишь, вопли
Умолкли, не смущают больше нас.
Чего тебе желать, коль я с тобой?

А д а м

О женщина, твой узок кругозор.
Но это и влечет к тебе мужчину.
Для силы ничего милее нет, чем слабость.
Так защищают малое дитя
Родители, усилий не жалея.

Е в а

Ах, фараон, я не наскучила тебе
Своей пустой и глупой болтовнею?
Прости, умнее быть я не могу.

А д а м

И хорошо, и не жалею об этом!
Мне мудрости своей вполне довольно.
Не славы я ищу, тебя лаская,

Не знания, не силы: их с избытком
Я в древних манускриптах почерпну.
Ты ж говори, чтоб нежный голос твой,
Как жаворонка трель, в меня вливался.
А что ты говоришь, не так уж важно:
Никто не спросит ведь, о чем поет
Под облаками жаворонок, – просто
Ему внимают... Ты – цветок прекрасный,
Чей смысл лишь в том, что он на свете
есть...

(Люциферу.)

И все же – даже в сладком забытии
Меня терзает острое желанье
Лет так на тысячу взглянуть вперед:
Мое там будут помнить люди имя?
Желанье – глупое... Но выполни его!

Л ю ц и ф е р

Пока вы тут целуетесь, Адам,
Конечно, ты не в силах был заметить,
Как легкий ветерок коснулся ваших лиц.
Оставил он тончайшей пыли слой;
Минует год, и станет слой чуть толще,
Еще сто лет – уж в локоть толщиной,
А через тысячу – он твой дворец
засыплет.

Вот так в песках твое исчезнет имя,
В садах твоих шакалы станут выть,
Кочевники пойдут через пустыню...

Все, о чем говорит Л ю ц и ф е р, становится видимым.

Причина же тому – не ураганы,
Не катастрофы и землетрясения,
А дуновение ласкового ветра.

А да м

Ужасная картина...

Люцифер
(насмешливо)

Но не бойся,
Твой дух исчезнет, тело же твоё
Останется – как мумия – навеки,
И школяры, разинув рты, тебя,
Поеживаясь, будут созерцать,
Гадая, фараон иль раб ничтожный
К ним в пеленах из древности дошел.

*(Пинает мумию, которая в этот момент
появилась перед троном. Мумия медленно
скатывается по ступеням.)*

А да м
(вскакивает)

О, адское виденье! Сгинь, рассейся!
Тщеславные мечты, величья призраки...
Миллионам гибнуть – ради одного?
Так нет же: я миллионам право дам –
В свободном государстве – на свободу!
Один – пусть гибнет, если жив народ,
Огромное, великое единство!

Е в а

И ты меня, любовь свою, покинешь?

А д а м

Тебя и все, чем я владел доселе.
Веди, веди меня отсюда, Люцифер!
Тропою ложной я довольно долго
Блуждал во тьме.

*(Вынув меч, решительным шагом направляется
вперед.)*

Е в а

Но знай, мой повелитель,
Что если цели не достигнешь ты,
Тебя здесь встретит любящее сердце.

А д а м

Да, да, я чувствую: когда обратно
Вернусь я с обновленною душой,
Ты сердце вверишь мне не по приказу,
Обнимешь ты, как равная, меня.

(Уходит.)

Л ю ц и ф е р

Да не беги же так, Адам! До цели новой
Успеешь ты дойти, мое попомни слово.
Но горек будет обретенный плод,
Я ж посмеюсь... Ну, что ж, Адам, вперед!

СЦЕНА ПЯТАЯ

Афины, площадь, в середине площади – трибуна. На переднем плане, сбоку – открытый портик храма со статуями богов, цветочными гирляндами и жертвенником. Входит Ева в образе Люции – жены полководца Мильтиада¹, с сыном Кимоном² и в сопровождении слуг, несущих все необходимое для жертвоприношения; они подходят к портику храма. По площади слоняются оборванцы. Солнечное утро.

Ева

Иди сюда, сынок, смотри на море,
В ту сторону умчался твой отец,
Чтоб защищать отважно на границе
От диких варваров отчизну нашу,
Которые хотят поправить ее свободу.
Помолимся, помолимся, мой мальчик,
Пусть небеса услышат наши речи
И твой отец героем возвратится.

Кимон

А правильно ль, что он рискует жизнью
За этот сброд, презренный и трусливый,
Когда жена его в печали дома ждет?

Ева

Молчи, или тебя накажут боги.
Не подобает сыновьям судить отцов.
Лишь у влюбленной женщины есть право,
Оплакивая, упрекать супруга.
Позор или сражение – трудный выбор,
Он поступил, как следует мужчине.

К и м о н

Ты думаешь, он проиграет битву?

Е в а

О нет, врагов он победит, он храбр,
Но, я боюсь, он может проиграть
В борьбе с самим собой.

К и м о н

Что это значит?

Е в а

Знай, есть в душе могучий повелитель –
Тщеславие. В рабах оно молчит
Или толкает их на преступления.
Когда ж оно воспитано свободой,
То поощряет добрые порывы
И вдохновляет на гражданский подвиг...
Но может быть оно и слишком сильным, –
Тогда оно – свободы ярый враг
И борется с ней не на жизнь, а на смерть...
Когда ему отец твой подчинится
И родины доверие обманет, –
Я прокляну его. Молись, сынок.

Входят в храм. На площади собирается все больше народа.

Первый из толпы

Не слышно что-то свежих новостей...
Или врагов у нас совсем не стало?



Иллюстрация М. Зичи к «Трагедии человека».
Сцена пятая, Афины

Второй из толпы

И дома тоже – сонно и спокойно,
Никто интриги не плетет, как прежде,
А стало быть, для их осуществленья
Никто к его величеству народу
Не обращается за помощью... Я вот
Брожу, брожу тут с самого рассвета,
И некому свой голос мне продать.

Первый из толпы

Да, скучно жить. Не знаю, чем заняться.

Третий из толпы

Не помешала бы хоть маленькая смута.

Тем временем Ева разожгла огонь на алтаре и омыла руки, готовясь к жертвоприношению. Слуги запевают гимн, звуки которого доносятся и в дальнейшем. Площадь постепенно наполняется гражданами, народом; два демагога³ отталкивают друг друга, норовя завладеть трибуной.

Первый демагог

Прочь, глупый лжец! Я буду говорить,
Отечество погибнет без меня.

Народ криками поддерживает его.

Второй демагог

С тобой оно давно мертво, продажный.

Народ хохочет, аплодирует.

Первый демагог

Да, ты – уж точно не продажный: кто тебя
Купить отважится?... О, граждане, я к вам
Взываю с болью: боль моя понятна –
Ведь нелегко великих низвергать...
Я доблестного мужа с пьедестала
Совлечь обязан...

Второй демагог

Славное начало!

Давай, давай, укрась его цветами,
Барашка жертвенного...

Первый демагог

Прочь отсюда, шут!

Голос из народа

Долой! Чего мы слушаем его!

Отталкивают второго демагога в сторону.

Первый демагог

Как мне ни больно, все же продолжаю.
Ибо тебя, о мой народ великий,
Я ставлю выше всяких полководцев.

Второй демагог

Великий? Эта кучка голодранцев?
Которая, как пес, подачки ждет

С хозяйского стола? Ты жалкий трус!
Твой вкус всемерной зависти достоин...

Г о л о с а и з н а р о д а

Долой! Гоните негодяя в шею!

Второго демагога пинают и толкают. Тем временем Ева приносит богам жертву, возлагая на алтарь двух голубей и фимиам.

Е в а

Святая Афродита, о прими
Мой скромный дар, услышь мою молитву!
Не лавров, не побед на поле боя –
Дай мужу моему в семье покоя!

В жертвенном дыму появляется улыбающийся Эрот.
Х а р и т ы⁴ осыпают его розами. Сцена благоговения.

С л у г и

Внемли, Эрот!

Э р о т

О женщина, да будет
Твое благословенно сердце!

Х а р и т ы

И Хариты

Помогут вам.

С л у г и

Восслався, Афродита!

Первый демагог

Услышь же обвинение, народ!
Великий Мильтиад – отчизну продал...

Второй демагог

Ты лжешь, ты лжешь! Не слушайте его,
Иначе вам же будет стыдно...

Первый из народа

Хватит каркать!

Второго демагога заталкивают в толпу.

Первый демагог

Ему доверили мы молодежи нашей цвет!
Он грозный Лемнос взял одним ударом,
А у Фароса – вдруг остановился...
Все ясно: он подкуплен.

Третий из народа

Смерть ему!

Первый гражданин

Вот-вот, кричите! Да как можно громче!
Иначе – вон из моего жилья!

Жертвоприношение в храме заканчивается,
божества исчезают.

Е в а

(поднимается)

Что там за шум? Сынок, ты слышишь?

К и м о н

Кричат, что кто-то предал наш народ.

Е в а

(выходя на ступени храма)

Сжимается душа, когда толпа
Людей великих втоптывает в грязь,
Когда глумится в зависти злорадной
Над судьбами, над подвигами их,
Доказывая тем свою никчемность.

Второй из народа

Хозяин, я охрип, я не могу кричать.

Второй гражданин

Держи-ка вот, прополощи-ка глотку.

Второй из народа

А что кричать-то?

Второй гражданин

Что? Смерть негодяю!

Н а р о д

Смерть негодяю! Смерть!

Е в а

О ком они?

Второй демагог

(подходит к ней)

О том, кто благороднее и выше
Других. Для них же это нестерпимо.

Е в а

О Мильтиаде? Смилуйтесь, о боги!
И ты ему желаешь смерти, Крисп?
Мой муж тебя освободил из рабства!

К р и с п

Что делать, госпожа! Иначе мне не
выжить
С семьей, с тремя детишками... Ведь мне
За это платят.

Е в а

Как досадно, Крисп,
Что твой удел тебя до подлости низводит!
Но ты в нужде, и я тебя прощаю...
А ты, Терсит? Вы все? Все, кто живет
Здесь, в городе, в довольстве и покое.
Ведь ради вас, неблагодарные, мой муж
Прогнал врага от стен родных Афин!..

Т е р с и т

Ах, госпожа! Мне горько это слышать,
Но что поделаешь: таков народный глас...
Народ как море: если шторм бушует,
То бесполезно в плаванье пускаться!

П е р в ы й д е м а г о г

Итак, внимайте: вот вердикт народа...

В этот момент Люцифер в образе воина
вбегает с искаженным от ужаса лицом.

Л ю ц и ф е р

Спасайтесь! Неприятель у ворот!

П е р в ы й д е м а г о г

Но где же Мильтиад, опора наша?
Он нас не защитит?..

Л ю ц и ф е р

Он и идет на нас.
Услышал он, что в городе творится,
И справедливым гневом воспылал.
И вот грядет сюда, вершить возмездье.

В т о р о й д е м а г о г

(показывает на первого демагога)

Ага! Вот кто на нас беду накликал!

Г о л о с а и з н а р о д а

Бей, бей их!... Слава, слава Мильтиаду!..
О горе нам! Спасайтесь кто куда!
Конец нам!..

П е р в ы й д е м а г о г

Нет! Есть выход! Все за мной,
К воротам! И – поклонимся ему!..

Е в а

О боги! Мне так больно было слышать
Тот приговор, меня лишавший мужа...
Но эта весть звучит еще страшнее,
Хотя его я снова обрела...

П е р в ы й и з н а р о д а

Хватайте! Вон жена его. Чтоб город
Спасти, возьмем в заложники семью...

Е в а

За мужа я готова жизнь отдать.
Но сына, сына нашего не троньте!

К и м о н

Мать, не тревожься за меня! Пойдем,
Святилище нас от беды укроет.

Взбегают по ступенькам в храм. За их спинами две нимфы опускают гирлянду из роз, и преследователи отступают. Снаружи доносятся звуки боевых труб; народ с криками ужаса разбегается. Нимфы исчезают.

Люцифер

(со смехом потирает руки)

Неплохо! Как для разума приятно –
Смеяться там, где горем полон мир!

(Поворачивается в сторону храма.)

Когда бы только взор мой не смущало
Нетленной, вечной красоты виденье⁵...
Мне зябко рядом с ней, мне бесконечно
чуждой,

Которая и наготу – стыдливой,
Грех – благородным, рок – желанной
долей

Способна сделать розами ланит
И созданными для любви устами.
Когда ж придет тот долгожданный мир,
Чьи ужасы, уродства и кошмары
Прогонят это чудное виденье,
Что вновь и вновь спасает человека,
Изнемогающего в тягостной борьбе,
И сил дает ему, чтоб дальше биться?..
Ну что ж, посмотрим: полагаю, смерть,
Придя, своим ужасным видом сможет
Развеять наваждение, и тогда
Конец той власти призрачной положит.

(Теряется в толпе.)

Появляется Адам в образе Мильтиада; его, раненого,
сопровождает отряд воинов. Перед ним, с покаянными
воплями, идут народ и демагоги.

И я пришел, чтобы вернуть народу,
Меня пославшему, высокий этот ранг...
Соратники, я отпускаю вас,
Вас ждет заслуженный покой семейный,
А я свой меч кладу пред алтарем
Твоим, о мудрая и грозная Паллада!

Ему помогают подняться в храм. Воины расходятся.

Е в а

(бросается мужу на шею)

О, Мильтиад, мой благородный муж,
Я – самая счастливая из женщин,
Смотри, сынок, как он силен, прекрасен!
Вы так похожи!..

А д а м

Милые мои!

К и м о н

Я верил: что б ни сделал мой отец,
Все правильно...

Е в а

О, не позорь меня!
Я это лучше знать должна была бы.

А д а м

Сынок! Возьми мой меч, вручи его
Палладе.

К и м о н

(вешает меч над алтарем)

Храни, богиня, этот славный меч,
Пока за ним я не приду однажды.

Е в а

А я, жена героя, фимиам
Зажгу на алтаре твоём, Афина!

(Возжигает фимиам.)

Первый демагог

(на трибуне)

Вот, говорил я вам, что Мильтиад –
Предатель! Дарий⁶ подкупил его, а рана –
Притворство, повод, чтобы не сражаться.

Голоса из народа

Смерть! Смерть ему!

А да м

Что там за шум снаружи?

Е в а

Ах, Мильтиад... Не знаю, как сказать...
Толпа кричит: ты Дарию продался...

А да м

Продался? Я? Ведь я его разбил
У Марафона!..

Е в а

Что за подлый мир!
Какая в нем царит несправедливость!

Пер в ы й д е м а г о г

Хватайте же его, скорее!
Толпа движется к храму. Среди людей – Л ю ц и ф е р.

Е в а

Мильтиад!

Пока ты здесь, у алтаря, тебя не тронут...
Зачем ты воинов отправил по домам,
Зачем не сжег дотла гнездо порока?
Цепей, одних цепей достоин этот сброд!
Он знает, ты для власти был рожден,
Ты благородней всех их, вместе взятых,
Вот почему они хотят тебя убить.

Пер в ы й д е м а г о г

Вы слышите, что говорит она,
Жена предателя?

Е в а

Увы, мой долг священный –
Супруга защищать от клеветы!
Особенно когда он столь велик,
А враг его столь мелочен и низок.

Первый демагог
Зачем его величество народ
Себя порочить позволяет?

Первый из народа
Ну, а если
Она права?..

Первый гражданин
Внушает подозренье
Тот, кто их слушает. Кричите, люди, или
Умрете с голоду.

Голос из народа
Смерть Мильтиаду! Смерть!

Адам
(Еве)

Ты только сына заслони собой,
Чтоб крови он не видел. Отойдите,
Пусть молнии минуют вас, мои
Родные, пусть погибну я один...
Всю жизнь борьбе я отдал за свободу,
И вижу: это только звук пустой...

Первый демагог
Вы медлите, глупцы?

Голоса из народа
Смерть, смерть ему!

А д а м

О, жалкий демос, я не проклинаю
Тебя: ведь это – не твоя вина, что ты
Был в рабство нищетою низведен
И стал орудием в руках корыстолюбцев.
А я, безумец, я наивно верил,
Что мой народ нуждается в свободе...

Л ю ц и ф е р
(в сторону)

Себе, Адам, ты эпитафию сложил,
А также – длинной чередой тебе подобных.

А д а м

Я в вашей власти. Больше не хочу
Скрываться в храме.

*(Дает свести себя по ступеням, передавая Еву
в руки слуг.)*

Я готов, ведите.

Второй демагог

Еще не все пропало, Мильтиад.
Ты можешь защищаться...

А д а м

Нет, не стану.
Я ранен и измучен... Не смогу
Доказывать свою я невиновность.

Второй демагог

И все-таки попробуй! Эти люди
Перед тобою ползали в пыли...

Адам

Поэтому ничто мне не поможет,
Мне не простят, что я был выше их.

Люцифер

Надеюсь, ты прозрел?

Адам

О, даже слишком.

Люцифер

Ты видишь, что народу ты служил
Самоотверженной, чем он служил тебе?

Адам

Пускай. Но утешает это слабо:
Так или этак, но конец один.
Я больше не хочу сопротивляться.
Да и зачем, зачем груди моей
Стремиться ввысь, пылая? Проще жить,
Служа себе, гонясь за наслаждением,
Им заполняя жизни краткий миг
И в пьяном полусне бредя к Аиду⁷...
Веди меня, в дорогу, Люцифер!
Со смехом я смотрю на добродетель,

На муки, что уделом людям станут...
Ты, женщина, которая, я помню,
Когда-то мне построила беседку, –
Знай: если сына, как и подобает,
Ты честным гражданином воспитаешь,
То ты – безумна, и пускай гетеры
Накрашенные, с яркими губами
В веселье пьяном над тобой глумятся,
Забудь о благе, радуйся и пей.
А мне пора на казнь – без преступленья...
Не потому, что подлость совершил,
Но веровал в высокую идею.

К ступеням храма приносят плаху, рядом стоит Л ю ц и ф е р
с секирой. А д а м склоняет голову.

П е р в ы й д е м а г о г

Кончайте с ним! Да здравствует отчизна!

Л ю ц и ф е р

(Адаму, вполголоса)

Прекрасное прощанье... Друг мой
храбрый,
Тебя не заставляет содрогнуться
Студеный ветерок ужасной смерти?..

Е в а

Паллада! Ты не слышала молитву...

Из храма выходит Ангел Смерти в образе кроткого
юноши. Он подходит к А д а м у с венцом
и опрокинутым факелом.

А д а м

Паллада нас услышала. Мир близким.
В моей душе – покой... Прощай, Люция...

Л ю ц и ф е р

О, проклят будь, ничтожный, пошлый
мир!
Ты лучшие минуты мне испортил...

Е в а

Народ неблагодарный, проклят будь.
Со счастьем грубо обошелся ты,
И в пыль упал цветок его прекрасный.
Не так сладка была тебе свобода,
Как мне была горька она сегодня...

СЦЕНА ШЕСТАЯ

Рим. Открытая площадка со статуями богов и вазами, в которых курятся благовония. Вид на Апеннины. Посредине – накрытый стол и три ложа. Адам в образе Сергиола, Люцифер в образе Милона, Катул – представители золотой молодежи. Ева в образе Юлии. Гетеры Гиппия и Клувия в легкомысленных одеждах. На заднем плане, на возвышении – бой гладиаторов; вокруг, ожидая приказаний, стоят слуги. Музыканты играют на флейтах. Сумерки, затем ночь.¹

К а т у л

Смотри-ка, Сергиол: вон тот, в повязке
красной –
Какой напористый и ловкий гладиатор.
Держу пари, он должен победить.

А д а м

И, Геркулес свидетель, проиграешь.

К а т у л

Что? Геркулес? Какой там Геркулес?
Ты Юлией божись – тогда поверю.

А д а м

Ну, хорошо: мне – Юлия свидетель.

Л ю ц и ф е р

Порог, однако, у тебя высок:
Псевдо-богиня – вместо псевдо-бога...
А что, скажи, имеешь ты в виду:
Любовь ее иль красоту? Иль – верность?



*Иллюстрация М. Зичи к «Трагедии человека».
Сцена шестая, Рим*

Ни переменчивой способности Протея²?
Последний раб, и тот, труды закончив,
Хоть час заоблачного счастья обретет,
Неведомого для рабовладельца...
Иль наслаждение – как глоток воды:
Он жаждущего может напоить,
Но горе тем, кто в волны погрузится?

Люцифер

Какой урок возвышенной морали!
Среди прекрасных дев, в руке с шипящим
кубком...
Так что с пари?

Адам

С пари? Что ж, если проиграю,
То Юлия – твоя.

Катул

А выиграешь?

Адам

Твоего коня
Я забираю.

Катул

Хорошо. Но знай: всего на месяц
Мне хватит Юлии. Потом – скормлю угрям.

Л ю ц и ф е р

Смотри-ка, Юлия, смотри, какая рыба!
Ешь, а не то сама для рыбы станешь пищей.

Е в а

Тебя ведь, милый, тоже черви ждут...
Пусть веселится тот, кто жив! А кто не
может,
Пускай хотя бы посмеется от души!..

(Пьет.)

А д а м

(Гладиатору)

Эй, ты, боец, держись!..

К а т у л

Вперед! Смелее!

Гладиатор Катула падает и, взывая о милосердии,
поднимает руку. А д а м хочет дать сигнал о пощаде,
но К а т у л удерживает его руку, а сам опускает
большой палец вниз.

К а т у л

Recipe ferrum³!.. Жалкий трус! Рабов
Хватает у меня, и я не скуп,
Зачем лишать мне наших дам того,
Что возбуждает и волнует их?

Ведь страсть сильнее и слаще поцелуй,
Когда перед тобою кровь прольется.

Тем временем победитель приканчивает поверженного
гладиатора.

А д а м

Конь – мой! Эй, Юлия, садись ко мне
поближе!

Труп уберите! А теперь пускай
Нас веселят потешники-танцоры!
Довольно на сегодня смерти нам.

Труп уносят, помост занимают танцоры.

К а т у л

Эй, Клувия, ты где? Доколе мне смотреть,
Как обнимаются, целуются другие?

Л ю ц и ф е р

О, Гиппия, давай и мы с тобой
Последуем хорошему примеру!
Но только прежде губы облизни:
Нет ли там яда. Вот, теперь за дело!

А д а м

Что, Юлия, твое так сердце бьется?
Во мне тот стук как эхо отдается...

(Далее разговаривают шепотом.)

Люцифер

Вы слышали? Чудак о сердце говорит!..

Катул

Я, милая, о сердце, о твоём,
Знать не желаю. Делай с ним, что хочешь,
Мне лишь бы поцелуй твой был всегда
горяч.

Клувия

Пью за твое здоровье, милый мой!

(Пьет.)

Катул

Взаимно, Клувия! Ты только продолжай
Сжимать меня в пленительных объятьях...
Ишь ты, веночек упал с моих кудрей...

(Глядя на танцоров.)

О, это просто чудо – танец ваш!
И огненная страсть, и элегантность!

Клувия

Эй, берегись, Катул! Куда ты смотришь?
Стараюсь я не меньше их – однако
Словечка от тебя не заслужила...

(Показывает на Люцифера.)

Взгляни на эту укусную мину:
Зачем ему красавица гетера,
И что ему все прелести ее?
Она пусть дремлет; он же, улыбаясь
Насмешливо, холодным острым взглядом
Следит за той пустяшной суетой,
Что составляет суть беседы нашей...

К а т у л

Да, взгляд такой способен заморозить
И самое веселое застолье.
Кто волшебству момента так умеет
Сопротивляться, сохранив серьезность,
Тот – скверный человек. Сидел бы лучше
дома...

Г и п п и я

Мне почему-то чудится: беднягу
Уже затронул черный перст чумы,
Что в городе бушует⁴...

А д а м

Прочь отсюда
С унылым этим, траурным лицом!
Давайте песню, да повеселее!

Г и п п и я

(поет)

Нам утех, вина, любви
Никогда не будет вдоволь.

Ароматен
Каждый кубок,
Вкус приятен
Каждых губок.
Украшает сладкий хмель
Траур кладбищ, скорбь потерь,
Словно солнца
Яркий луч
Посреди угрюмых туч.

Нам утех, вина, любви
Никогда не будет вдоволь.
Юной девы красота
Услаждает нам уста.

В с е

Словно солнца
Яркий луч
Посреди угрюмых туч.

К а т у л

Прекрасно! Браво! Клувия, а ты?

К л у в и я
(поет)

Когда-то мир был странный очень:
В постель к Лукреции⁵ средь ночи
Пробрался юноша прекрасный,
Но сделал он ее несчастной,
Она все мужу сообщила

И в грудь себе кинжал вонзила...
Сейчас мир стал куда умней,
Живи, пируй, люби и пей...

Когда-то мир был очень странный:
Готов был Брут⁶ на поле бранном
За Рима нравственность сражаться,
И победил бы, может статься,
Но воевал за счастье нищих –
И стал червей могильных пищей.

В с е

Сейчас мир стал куда умней,
Живи, пируй, люби и пей...

К л у в и я

Когда-то мир был очень странный:
Людишки были как бараны,
Паяца, как святого, чтили...
Нам бы таких, хоть три-четыре:
Мы б на арену их, для смеха –
Зверям – кормежка, нам – потеха⁷.

В с е

Сейчас мир стал куда умней,
Живи, пируй, люби и пей...

Л ю ц и ф е р

Ах, Клувия, ты одержала верх!
Жаль, что не я был автор этой песни.

А д а м

А ты, о Юлия, грустна и молчалива.
Смотри, как радуются все вокруг.
Или тебе со мною неуютно?

Е в а

Ах, что ты! Очень! Но, мой Сергиол,
Счастливый человек в душе серьезен.
Мне кажется, что этот смех – фальшив,
Что это безоглядное веселье
Омрачено какой-то странной болью.
Мне кажется, мгновение – цветок
И так же быстро вянет...

А д а м

Я согласен.

Е в а

А если слышу музыку и пенье,
То не улавливаю в них слова:
Напев меня уносит, словно волны,
В неведомые, призрачные дали...
Я погружаюсь в прошлое, как в сон,
И вижу пальмы, солнце и цветы.
Там я была невинна и беспечна,
С душою чистой, полной благородства...
Ах, Сергиол, прости мне этот лепет!
Целуй меня, ласкай. Я просыпаюсь.

А д а м

Довольно музыки и танцев! Тошно мне
От приторного этого веселья.

Уже по горечи тоскует сердце:

Чтобы в вине – полынь, яд – в нежном
поцелуе,

Чтобы опасность, риск – над головой...

Танцоры убегают; из-за сцены доносятся
жалобные крики.

Что там за душераздирающие вопли?

Л ю ц и ф е р

А, пустяки: распяли парочку безумцев,

Что братство, справедливость

возвещали...

К а т у л

Так им и надо! Нет бы, дома сидя,

Помалкивать и жизнью наслаждаться.

Так нет, в дела чужие нос суют!

Л ю ц и ф е р

Бродяга лезет в братья к богачу...

Лишь рот разинь – и не заметишь, как

Сам на кресте окажешься распятым...

К а т у л

Да, лучше смех: над нищетой, над властью,
Над черною чумой, что Рим накрыла,
Над роком, что послали небеса...

Снова вопли.

Адам

(про себя)

Вот-вот, и я проваливаюсь в сон
И уплываю в прошлое душою,
Где чистота и благородство были
Моей судьбой... Так, Юлия?

Eva

О да!

Стемнело. По краю площади проходит погребальное шествие с флейтами, факелами и плакальщицами. Застольная компания на какое-то время погружается в угрюмое молчание.

Люцифер

(разражаясь смехом)

Ну что, я вижу, кончилось веселье?
Вино все выпито? Иль шутки
истощились?
Нет, пусть я скептик, но такое не по мне.
А может, кто-то тут перепугался
И обратился в истинную веру?

А д а м

(замахнувшись на него кубком)

Эй, что ты мелешь?

Л ю ц и ф е р

Позову-ка я

За стол к нам нового... совсем иного
гостя!

Эй, слуги, пригласите к нам того,

Что с факелами мимо проезжает.

Мы только угостим его вином...

Слуги вносят открытый гроб с покойником и ставят его на стол. Погребальная процессия остается на заднем плане.

Л ю ц и ф е р поднимает кубок.

Приятель, пей. Сегодня – ты, а завтра – я!

Г и п п и я

А может, хочет он любви?

Л ю ц и ф е р

Целуй его, целуй,

И выкради монету изо рта⁸.

Г и п п и я

Тебя ж я целовала. Чем он хуже?

(Гиппия целует покойника.)

Из погребального шествия выходит

Апостол Петр⁹.

Апостол Петр

Остановись! Он от чумы скончался.

Все в ужасе вскакивают со своих мест.

Все

Чума... Погибли мы!.. Скорей, скорей
отсюда!

Апостол Петр

О, жалкое, пустое поколение,
Пока фортуна благосклонна к вам,
Жужжите вы, как мухи в жаркий день.
Ничто для вас ни бог, ни добродетель,
Но если постучится к вам беда
И божий перст коснется вас сурово,
Трусливо ежитесь вы, позабыв себя.
О, знайте, люди, кара эта – с неба
На вас обрушилась. Взгляните же вокруг:
Ваш город гибнет, варвары грядут,
Затаптывая в грязь посевы ваши.
Порядок рушится, и некому приказы
Ни отдавать, ни исполнять. Насилие царит,
Убийства, грабежи средь бела дня
вершатся.

Страх, безысходность поселились в душах.
Ни в небесах, ни на земле надежды нет.
Ни хмель, ни сладострастные утехи
Уже не помогают заглушить

Господень глас, что в душу проникает
И – тщетно – к вере истинной зовет.
В пирах, в любви телесной вам дано лишь
Не насыщение – пресыщение познать,
И вы тревожно смотрите вокруг,
А ваши древние языческие боги,
В которых вы не верите давно, –
Теперь лишь каменные истуканы...

Статуи богов рассыпаются в прах.

А бога нового не в силах вы найти,
Такого бога, что вознес бы вас над тленом.
Взгляните: что опустошает вечный город
Быстрее, чем чума и полчища врагов?
Ведь тысячи и тысячи встают,
Чтоб в Фивах¹⁰, на пустынных площадях,
В анахоретов¹¹ диких превратиться,
Чтоб там найти для чувств угасших пищу,
Способную их души разбудить...
Ты, племя обреченное, погибнешь,
Очистив землю новым временам.

Г и п п и я

(падает перед столом)

О, горе, горе мне!.. Какая мука!
Холодный пот – и адский жар в груди...
Чума... чума... Я гибну... умираю...
Никто из вас меня не подбодрит...
Из вас, с кем я делила наслаждение...

Люцифер

Сегодня ты, а завтра я, подруга...

Гиппия

О, будьте прокляты!.. Убейте же меня!

Апостол Петр

(подходит к ней)

Не проклинай их, дочь моя, прости им.
Я помогу тебе. И всемогущий бог,
Бог милосердия, любви и всепрощенья,
Тебя возьмет к себе. Иди к нему!
Я окроплю тебя святой водой, очистив
От всех грехов...

*(Водой, взятой из сосуда на столе, совершает
обряд крещения.)*

Гиппия

Мне легче... легче, отче.

(Умирает.)

Катул

(направляется прочь)

А я сегодня ж отправляюсь в Фивы.
Мне ненавистен этот грешный мир.

Клувия

Постой, Катул, возьми меня с собой.
(Уходят.)

А д а м

*(в задумчивости выходит на авансцену.
Юлия-Ева следует за ним)*

И ты здесь, Юлия? Что ищешь ты, скажи,
Здесь, в городе, где смерть убила радость?

Е в а

Но разве не с тобой должна я быть?
Ах, Сергиол, как много благородных
Ты смог бы чувств найти в моей груди,
Где ты лишь наслаждения искал...

А д а м

Как и в моей... О, жаль, что нам придется
Потерянными, жалкими погибнуть
В мученьях... Если есть на небе бог

(опускается на колени, воздев руки к небесам)

И если есть у бога власть и воля,
Пусть землю заселит народом новым
И новые идеи даст ему,
Чтоб возродилось гаснущее пламя
И ввысь стремилось... Знаю, одряхлел
Наш прежний мир, а сотворить другой
Не в силах мы. Услышь меня, о боже!

В небе появляется крест в нимбе. Из-за гор поднимается
в небо зарево горящих городов. С гор сходят полудикие
орды. Вдали слышен благоговейный гимн.

Люцифер
(про себя)

Мороз по коже от таких видений...
Но я ведь вместе с человеком должен
биться:
Что не сумею я, он сможет завершить...
Подобных трюков я немало видел:
Сияющий погаснет в небе нимб,
А крест кровавый – он, боюсь, надолго.

Апостол Петр
(Адаму)

Господь тебя услышал. Оглядишь,
Земля рождается для новой жизни,
И эти варвары в медвежьих шкурах¹²,
Которые сейчас сжигают города,
Вытаптывают золото посевов,
А в храмах, позабытых вами, стойла
Устраивают для своих коней, –
Они свою нетронутую кровь
Вольют в дряхлеющие ваши жилы,
А те, кто в цирках гимны распевал,
Пока им грудь терзал свирепый хищник,
Вам новые идеи принесут:
Свободу личности и братство всех людей.
Идеи эти сотрясут седую землю...

Адам

Я чувствую: душа не наслаждений
Ждет в бытии, но подвигов, мучений.

За истину, за веру кровь пролить –
Вот для чего на свете стоит жить.

А п о с т о л П е т р

Пусть целью станет для тебя –
служенье богу
И труд. И знай, что волен человек
Раскрыть все, чем полна душа его.
И лишь один закон над ним довлеет:
Незыблемая к ближнему любовь.

А д а м

Итак, на битву! И пускай меня
Ведет по жизни новое ученье!
Маяк мне ныне – рыцарская честь,
Поэзия же рядом с алтарями –
Высокий идеал прекрасной дамы!

*(Ведомый апостолом Петром, отправляется
к новым свершениям.)*

Л ю ц и ф е р

Адам, тебе мечты тревожат грудь...
Да, для мужчины это – славный путь:
И богу нравится, поскольку ввысь
ведет,
И дьяволу: ведь там тупик... Вперед!

(Уходит следом.)

СЦЕНА СЕДЬМАЯ

Константинополь, базарная площадь, несколько прогуливающих горожан. Посредине – дворец патриарха, справа – женский монастырь. Слева – роща. А д а м в образе

Танкреда¹, мужчина в расцвете сил, входит вместе с другими рыцарями-крестоносцами во главе возвращающегося из Азии войска. Они идут с развернутыми знаменами под барабанный бой. Рядом с Танкредом – Л ю ц и ф е р , образе его оруженосца. Вечер, затем ночь.

Первый горожанин

Вернулись варвары... О, что за жизнь!
Покрепче закрывай ворота, двери!
Опять начнутся грабежи². Бежим!

Второй горожанин

Да женщин прячьте! Этот буйный сброд
Отлично знает радости гаремов.

Первый горожанин

А женщины, те понимать привыкли,
Что право победителя – закон...

А д а м

Постойте же! Не надо нас бояться!
Ведь вы же видите на наших одеяньях
Священный крест, знак нашей общей цели!
Мы в Азию несли свет нашей веры,
Чтобы миллионам неразумных, в том краю,
Где колыбель священная качалась,
К спасенью путь надежный указать...
Вам тут известна к ближнему любовь?

Первый горожанин

Таких речей мы слышали немало –
Пока пожар уничтожал дома вокруг...

(Разбегаются.)

Адам

(рыцарям)

Вот видите, к чему оно ведет,
Когда разбойники, подняв священный
стяг,

Корыстные вынашивая планы,
Трусливо льстят доверчивой толпе
И за собой ее зовут, в походы...
О рыцари мои, единоверцы!
Пока девиз наш – честь, и божья слава,
И беззаветное служенье даме, –
Мы, верьте, сможем удержать в узде
Коварных демонов порока и притворства,
И мы добьемся, чтоб народ не им,
А благородству и добру служил.

Люцифер

Прекрасные слова!.. А если все же
Людей не увлечешь ты за собой?..

Адам

Победа – там, где дух. Кто не пойдет за
мной,
Тех – уничтожу...



*Иллюстрация М. Зичи к «Трагедии человека».
Сцена седьмая, Константинополь*

Но орден мы должны оберегать
От мутной пены ханжества, корысти...
О, наступило б, наконец, то время,
Когда мир станет царством чистоты
И мы свое исполним назначение!..
Я б усомнился, что тот день придет,
Когда бы тот, кто первый дал толчок,
Не всемогущим богом был бы... Братья,
Вы видели, как приняли здесь нас,
Лишив поддержки, помощи и крова.
Нам остается под открытым небом
Стать лагерем, как делали обычно
Среди язычников... Ступайте, братья, в рошу,
А я к вам скоро присоединюсь.
Пусть каждый рыцарь за людьми своими
Следит, не допуская беспорядка...

Крестоносцы устраивают военный бивак.

Л ю ц и ф е р

Как жаль: твои прекрасные идеи
На тот содомский виноград похожи:
Заманчив блеск, внутри же – тлен и яд³.

А д а м

Ты в благородство вообще не веришь?

Л ю ц и ф е р

Что – я, когда в него не верят люди!
Твой орден рыцарский, который ты
Считаешь маяком в бескрайнем море,

Когда-нибудь угаснет, рухнет в волны
И станет для судов опасней скал
Подводных... Все когда-нибудь погибнет.
Дух отлетит, останется лишь тело –
И будет, трупные миазмы источая,
Цветущий мир губить и отравлять...
Вот видишь, чем оно для нас чревато,
Былых времен величие.

А д а м

И все же

Успеет орден в души заронить
Высокие идеи...

Л ю ц и ф е р

Ах, Адам,

Высокое, святое... Тошно слушать!
Как только вам случится на святое
Наткнуться что-нибудь, вы – ну носиться с
ним!

И крутите, и вертите, покуда
Не выйдет из него чушь иль ярмо.
Не терпит разум ваш понятий точных,
Но вы упрямо, на свою погибель,
Их, безрассудные, пытаетесь найти.
Взгляни на этот меч: ведь будь он даже
Длинней, короче, суть его – все та же.
Примеров я еще привел бы кучу...
Где тот предел, чтоб стала суть иной?

Но чувство справится с задачей этой
лучше,
Чем разум... Согласись, Адам, со мной.
А впрочем, что я спорю? Надоело...
Берись-ка ты, Адам, скорей за дело.

На площади появляется несколько горожан.

А д а м

Я, братья, обращаюсь к вам! Мои
Солдаты так измучены походом!..
Неужто здесь, в столице христианства,
Им кров не предоставят?

Т р е т и й г о р о ж а н и н

Ну, а если
Ты – злостный еретик, что хуже, чем
язычник?

Ч е т в е р т ы й г о р о ж а н и н

Вот, как ты скажешь: гомо-узион
Или: гомо-и-узион?⁴

А д а м

Не понимаю...

Л ю ц и ф е р

Не отвечай, Адам! Вопрос – ловушка.

Четвертый горожанин

Смотри, он сам не знает. Еретик!

Несколько голосов

Прочь, прочь скорей от них, еретиков!
Проклятье тем, кто приютит их на ночь.

(Расходятся.)

Из дворца выходит Патриарх, в пышном облачении,
со свитой. За ними монахи ведут закованных в цепи
еретиков. Шествие замыкают солдаты и народ.

Адам

Непостижимо!.. Но скажи мне, кто
Вельможа этот? Выглядит чванливо...

Люцифер

Первосвященник здешний, патриарх.

Адам

А кто те люди, в рубище, босые,
Что с кротостью в лице и злобою в глазах
Перед собою гонят тех несчастных?

Люцифер

А, это – нищие монахи-христиане...

Адам

В моих краях таких я не встречал.

Люцифер

Еще увидишь: изуверство, знаешь,
Распространяется не так уж быстро...
Но с этими, смотри, будь осторожен:
Их добродетельность так высока,
Что никому насмешек не спускает...

Адам

И в чем же состоит их добродетель?

Люцифер

В чем? В самоистязании, в отказе
От радостей земных... Короче, в том,
Чему примером был им твой учитель⁵.

Адам

Он, на кресте, весь мир от скверны спас.
А эти жалкие паяцы извращают
И оскверняют благости его.
Кто комара встречает с топором,
С которым люди ходят на медведя, –
Безумец!

Люцифер

Ну, а если им комар
Медведем кажется? – Наверное, они,
Себя ревнителями веры полагая,
Имеют право жизнелюбцев обличать?..

А д а м

Смотрю и, как Фома, глазам не верю:
Все – наваждение, мираж...

(Подходит к патриарху.)

Святой отец!

Мы – воины Господня Гроба. Мы
Истомлены походом через горы,
Но горожане не пускают нас,
Ты здесь всевластен, помоги же нам.

П а т р и а р х

Все это – суета сует, сын мой,
Меня зовет на подвиг высший долг:
Возобладать над ересью ползучей.
Огнем, мечом сражаемся мы с ней,
Она ж растет, плодится с новой силой...
Но если вы – воители за веру,
Не надо вам ходить так далеко.
Враги – средь нас. Сожгите их деревни,
Искорените, уничтожьте их,
Убейте стариков, детей и женщин...

А д а м

Детей невинных, стариков?.. За что?..

П а т р и а р х

Невинна и змея, пока она –
Мала, или когда уже беззуба...
Ты пощадишь ее?

А д а м

Воистину велик
Их грех, коль он так страшно прогневил
Ту церковь, что любовь провозглашает
Своей священной догмой...

П а т р и а р х

Знай, сын мой,
Что любит ближнего не тот, кто угодить
Стремится телу. Любит тот, кто души,
Огнем или мечом, но возвращает
К тому, кто молвил: я не мир, но меч
Принес на землю⁶... Много нечестивцев
В учении о Троице Святой
Упрямо видят: Гомо-и-узион,
В то время как догматом наша церковь
Провозгласила: Гомо-узион.

М о н а х и

Смерть, смерть им! На костер их, на
костер!

А д а м

(еретикам)

Да уступите, братья, букву «и»!
Достойной жертвой станет ваш поступок
В геройской битве за Господень Гроб.

Старый еретик

Прочь, сатана! Мы кровь свою прольем
За Господа, за истинную веру!..

Монах

Что? Истинная вера? У тебя?

Старый еретик

Да! Мне порукой – Риминский собор⁷,
И многое другое...

Монах

Ересь! Бред!
Собор Никейский⁸ подтвердил, что мы
Правы, что Троица – едина!

Старый еретик

Отступники!.. Вы не пытайтесь даже
Нас переспорить!.. Например, ответь,
Есть ли у вас такие великаны,
Как два Евсевия и Ария⁹ – у нас?

Монах

А Афанасий¹⁰? Вы о нем слышали?

Старый еретик

Где ваши мученики?

М о н а х

О, у нас их много!

С т а р ы й е р е т и к

А, эти?.. Те, которых сатана
Завлек, потом обрек на казнь и муки?
Вы все тут – грешники, вы – новый
Вавилон,
Который Иоанн назвал блудницей¹¹...
Вас небеса сотрут с лица земли!..

М о н а х

А вы подобны семиглавому дракону,
Как вас назвал апостол Иоанн.
Вы – дети дьявола, вы – сам Антихрист!..

С т а р ы й е р е т и к

Грабители, мздоимцы, сластолюбцы!..

П а т р и а р х

Довольно праздных слов, не тратьте
время.
Во славу Господа – в костер неверных!

С т а р ы й е р е т и к

Во славу Господа, ты правильно сказал!
Во славу Господа – себя приносим в
жертву...

Сейчас вы в силе, вы вершите суд,
Но нас когда-нибудь рассудит небо,
И вам зачтутся ваши все грехи...
А наша кровь удобрит эту землю,
И новые возрастут на ней герои.
Жива идея, свет ее костров
Отбросит сполохи на многие столетия...
Во славу Господа, вперед, на смерть,
собратья!

Е р е т и к и

(поют хором)

Боже мой! Боже мой! (внемли мне:) для чего
Ты оставил меня?
Далеки от спасения моего слова вопля моего.
Боже мой! я вопию днем, – и Ты не внемлешь
мне, ночью, – и нет мне успокоения.
Но Ты, Святый...¹²

М о н а х и

(хором, прерывая их)

Вступишь, Господи, в тяжбу с тяжущимися со
мною, побори борющихся со мною;
Возьми щит и латы и восстань на помощь мне;
Обнажи меч и прегради путь преследующим
меня...¹³

Тем временем патриарх со свитой уходят. Несколько монахов ходят среди крестоносцев с индульгенциями в руках.

Люцифер

Ты бледен, молчалив... Ты в ужасе,
признайся?
Трагедией считаешь этот фарс?
Смотри на вещи проще, улыбайся...

Адам

Тебе всё шутки!.. Из-за жалкой буквы «и»
Идти на смерть, на казнь!.. Как будто в
мире
Великого, возвышенного нет...

Люцифер

Ах, милый, меж великим и смешным –
Один лишь шаг¹⁴, лишь волосок, быть
может.
И только сердце может указать,
Что чем считать: достойным ли любви
И обожания – или смешным и пошлым...

Адам

Зачем я только все это увидел!
Наука гордая – и мелочные склоки...
Смертельный яд, искусно извлеченный
Из чистого, прекрасного цветка...
Я тот цветок когда-то наблюдал
Едва раскрывшимся, великолепным,
свежим:
Такой была, возникнув, наша вера...
Кто тот злодей, что отравил ее?

Л ю ц и ф е р

Злодей был рядом, он – ее победа,
Что интересы множит и плодит.
Опасность же – героев порождает
И силы придает еретикам...

А д а м

Я рад бы был снять и забыть свой меч,
К себе на родину, на север возвратиться,
Там, в сумрачных лесах, еще есть честь,
Там простоту и чистоту в сердцах
Еще не отравил яд нынешней эпохи...
Но что-то шепчет мне, что я, лишь я обязан
Эпоху к новой жизни возродить.

Л ю ц и ф е р

Напрасные стремленья... Никогда
Ты вопреки эпохе не добьешься
Расцвета личности. Поток – эпоха – топит
Или несет тебя, но не дает
Возможности противиться теченью.
Все те, кого история великим
Считала, лишь понять, но не исправить
Могли свой век. И новые идеи
Рождали не они, а только время.
Не петухи кричат: «Да будет утро!» –
А утро будит спящих петухов...
Ну, словом, те несчастные, в цепях,
Что на костер спешат сквозь град
насмешек,

Но с гордо поднятою головой,
На поколения грядущее провидят,
И мысли новые рождаются у них.
Они умрут за то, что их потомки
Свободно будут с воздухом вдыхать...
Ну, ладно. Загляни-ка лучше в лагерь:
Чего это монахи там шныряют?
Чего так кипятятся, чем торгуют,
Размахивая яростно руками? ...
Пойдем, послушаем!

М о н а х

(среди окруживших его крестоносцев)

Скорее все ко мне!
Вот отпущение грехов, поторопитесь!
Бумага эта вам всегда поможет,
Сомнения, тревоги разрешит.
Здесь все расписано, что, сколько и почем,
Какие муки ада вам грозят
За грех чревоугодия, убийство,
Прелюбодейство, воровство, обман.
И сколько стоит, чтоб их избежать:
Год адских мук – ну, солидов¹⁵ за
двадцать,
А если дорого, то и за три продам...
Коль денег нет совсем, тогда... тогда –
Плетей, ну, пару-тройку сотен...
Живее, милые! Не думай, налетай!..

Крестоносцы

И нам, святой отец! И нам, и нам!

Адам

Торговец – покупателей достоин.
Достань-ка меч и разгони их всех!

Люцифер

(смущенно)

Прости, но это – старый мой приятель.
А в общем этот мир – не так уж плох...
Всем выгода: и богу, и его
Служителям... Так стоит ли сердиться?
Один лишь ты немного отстаешь...

Появляются Ева, в образе Изоры, и Елена, ее служанка; они с громкими криками бегут к Адаму, преследуемые несколькими крестоносцами, которые, завидев Адама, тут же сворачивают в сторону.

Ева

(падает к его ногам)

Спаси меня, о рыцарь!

Адам

(поднимает ее)

Что с тобой?

Прекрасная, никто тебя не тронет.
Ты в безопасности. Открой, открой глаза!
О, как они волшебны!

Е л е н а

Мы в саду

Сидели и природой любовались...
В ветвях свистел и щелкал соловей...
Мы ни о чем не думали, как вдруг
Заметили блестящие глаза,
Вгляделись, и увидели мужчин,
Они за нами из кустов следили.
Мы опрометью бросились бежать,
За нами вслед – четыре крестоносца...
Как хорошо, что вы здесь оказались!..

А д а м

Не знаю сам: хочу ль, чтоб ты очнулась...
А вдруг растаешь ты, как сон.. или мираж...
Как может быть столь одухотворенным,
Столь благородным тело?..

Л ю ц и ф е р

Чудеса!

Плоть – одухотворенная!.. Судьба
Едва ль влюбленного способна наказать
Сильнее, чем вот так, реальность сообщив
Всему тому, что в милой он увидел.

А д а м

(*глядя на Еву*)

Мне чудится: я прежде знал тебя,
Стояли вместе мы у божьего престола...

Люцифер

Ах, об одном тебя прошу: не забывай,
Любовь лишь для двоих приносит радость,
А третьему смотреть на это – скучно.

Адам

Она очнулась – слава небесам!

Ева

Как мне благодарить тебя, о рыцарь?

Адам

Твоя улыбка – лучшая награда!

Люцифер

(обращаясь к Елене)

Довольно скудно... Может, у тебя
Получше что-нибудь найдется?

Елена

Ему спасибо, а при чем тут ты?

Люцифер

А ты считаешь: благородный рыцарь
Спас и тебя? Завидное тщеславье.
Когда спасает храбрый рыцарь даму,
Служанка – для его слуги трофей.

Этот темно-синий цвет!
Надежду подари мне, не печаль!

Е в а

Иного дать, о рыцарь, не могу...
Да и... какая же надежда – в келье?..

А д а м

А значит, и любовь... Но там, где ты,
Любви не быть не может, я уверен!
Ты – не пострижена еще, по платью судя.

Е в а

О, не терзай меня расспросами своими!
Мне тяжело видеть, как страдаешь ты.

Л ю ц и ф е р

(Елене)

А ты, милашка? Ты – туда ж, за ней?

Е л е н а

Ну да... Но ключ... ключ я не брошу в
море.

Л ю ц и ф е р

Жаль... А уж я совсем было собрался
Элегию писать.

Е л е н а

Ах ты, насмешник! Прочь!

Люцифер

Но почему? Прекрасная идея:
Я за ключом на дно ныряю моря...

Елена

На дно? Ах нет, не надо...

Люцифер

Я плыву...
Вокруг – морские чудища. А зубы
У них...

Елена

Ай, я боюсь! Вернись, прошу тебя...
А ключ я, так и быть, в окне оставлю.

Адам

Позволь хотя бы имя мне твое
Узнать, чтобы вплетать его в молитву,
Прося небесных благ для той одной,
С кем не дано делить мне путь земной.

Ева

Изора – имя мне. А ты скажи свое:
Подходит келья больше для молитвы.

Адам

Меня зовут Танкред.

Е в а

Танкред, храни тебя
Господь!

А д а м

Не покидай меня, Изора!
Не дай, чтобы потом я проклял имя,
Что на прощанье ты сказала мне...
Был слишком краток этот дивный миг..
Как жить мне, если тайной ты пребудешь
И не смогу я расцветить твою судьбу
Узорами событий?..

Е в а

Что ж, послушай.
Отец мой, как и ты, был крестоносцем.
Однажды темной ночью сарацины
На них напали; враг был в перевесе
И не было надежды на спасенье.
В ту пору я была совсем ребенком,
Он Деве дал обет: коль выживет, меня
Ей вверит. В стычке уцелел отец,
Домой вернулся... Я же, по обету,
Иду в монахини.

А д а м

О, бедная! Святая!
Ты – воплощенная чистейшая любовь...
Ты не подумала сердито уклониться

Елена
(Люциферу)

Люцифер

Елена

Люцифер
(Адаму)

Адам

Изора! После этих горьких слов
Утешь меня хоть беглым поцелуем.

Е в а

Молчи, о рыцарь! Ты же слышал клятву.

А д а м

Но *мне* ж никто не запрещал тебя любить.

Е в а

Тебе легко... А мне-то как же быть?
Ступай, Танкред, иначе я ослабну.
Храни тебя Господь... Увидимся на небе.

А д а м

Бог да хранит тебя... В душе моей всегда
Жить будет память этой нашей встречи...

Ева уходит в ворота монастыря.

Е л е н а

(в сторону)

Вот трус! Ну все самой приходится
сказать...

(Вслух.)

Так ты запомнил? Ключ – в окошке будет.
(Уходит следом за Евой.)

А д а м

(придя в себя)

Ну, хорошо, пойдем...

Люцифер

Боюсь, мой милый, поздно...
Ах, люди, что за странный вы народ!
То в женщине предмет животной страсти
Вы видите – и грубыми руками
Пыльцу поэзии стираете с ее
Лица, себя безжалостно лишая
Цветка прекрасного божественной
любви...

То вдруг обожевляете ее
И с именем ее идете в бой, на муки,
Она же скорбно увядает дома...
Не лучше ль женщину в ней уважать
И женское ее ценить призванье?..

Тем временем окончательно стемнело, на небе всходит луна. У окна монастырской кельи стоят Ева и Елена.

Ева

Он на меня смотрел, дрожа всем телом...
О, этот рыцарь предо мной дрожал!..
Но вера, добродетель для меня –
Важней всего. И монастырь мне станет
Пристанищем последним на земле...

Елена

Как все же безрассуден женский пол!
Порою мы, отбросив предрассудки,
Без памяти бежим за сладострастьем,
Ни грязи не боимся, ни молвы...
Порой же тени собственной боимся

И красоте своей даем увянуть,
Лишая счастья и себя, и ближних...
Где середина? Разве так уж страшно
Порой себе интрижку разрешить,
Приличий не нарушив?.. Не пойму...
Ведь женщина – не только дух бесплотный.

Е в а

Елена, посмотри, он не ушел?
Неужто мог уйти он просто так?
О, хоть бы раз еще его услышать!..

А д а м

(Люциферу)

Взгляни: она, быть может, у окна?
Стоит, быть может, и печально смотрит.
Еще бы раз увидеть этот тонкий стан!..
Изора! Не сердись, что я не ухожу.

Е в а

Уйди, Танкред! Так лучше нам обоим...
На сердце рана заживет, быть может,
Когда ее опять не берeditь...

А д а м

Не страшно ли тебе смотреть на небо,
Что от любви пульсирует, как сердце,
И знать, что только нам нельзя любить?
Ты не боишься, что не устоишь
Перед всевластною стихией чувства?

Е в а

Во мне все живо, словно сон прекрасный,
Который, может быть, мне послан с неба.
Вокруг звучат волшебные напевы,
Я вижу, нимфы в кронах шелестящих
Играют, улыбаются, поют....
Но нам они не говорят ни слова...

А д а м

Но почему? Неужто эти стены
Мешают им? Я столько крепостей
Взял штурмом... Что же, эта – устоит?

Л ю ц и ф е р

Да. У нее на страже – дух эпохи,
А он сильнее тебя...

А д а м

Чьи это голоса?

За сценой вспыхивает костер.

Е р е т и к и

(поют хором)

Избавь от меча душу мою и от псов един-
кую мою.
Спаси меня от пасти льва и от рогов един-
рогов, услышав, избавь меня.
Буду возвещать имя Твое братьям моим, по-
среди собрания восхвалять Тебя...¹⁶

С к е л е т
(Адаму)

Прочь от этого священного порога!

А д а м

Кто ты?

С к е л е т

Я тот, кто вечно и везде с тобой,
В объятиях твоих и в каждом поцелуе...

В е д ь м ы
(хохоча)

Сладко сеять, горько жать,
Змей ползет, птенцов сожрать...
Изора, к нам!

А д а м

О, что за жуткий хор!
Вы ль изменились или я другой?
Вы мне совсем иными прежде снились...
Что правда здесь, а что лишь сон дурной?
Возникли вы – и руки опустились...

Л ю ц и ф е р

Ах, что за милая компания у нас!
Давно я ждал такой приятной встречи.
Какие восхитительные ведьмы!

Куда как интересней голых нимф,
И остроумней, и непринужденней.
А вот и старый мой соратник, смерть,
Карикатурою на добродетель:
Чтобы людей тошнило от нее...
Приветствую вас всех! Жаль, не могу, увы,
Тут, с вами, ночь хотя бы провести...

Призраки исчезают.

Танкред, приди в себя! Изора затворила
Окно; нет смысла дальше тут стоять.
И ветер – заработаешь подагру,
К тому ж Елена явится вот-вот...
Мне, черту, лишь романа не хватает:
Посмешищем я стану для людей –
И власть свою утрачу безвозвратно...
Вот чудеса: вы, люди, нежности и страсти
Желаете тоскующей душой,
И – муки получаете. А дьявол,
В груди которого – холодный мрак,
Лишь уворачиваться еле успевает
От притязаний дам и юных дев...

А д а м

Веди, ведем меня в иные жизни!
Сражался я за светлые идеи,
Обрел же лишь проклятие и низость.
Во славу бога здесь людей приносят в
жертву,
А человек – ничтожен, он не может

Высоким идеалам отвечать.

Клеймят здесь радость, словно смертный
грех.

Я верил в рыцарство, оно ж вонзило
Кинжал мне в сердце. Прочь отсюда, прочь!

Я все вам показал, на что способен:

Сражался, но умел и отречься.

Я не стыдясь отсюда уйду...

Пусть меня ничто не вдохновляет,

Пусть мир идет туда, куда захочет, —

Не мне его движение направлять,

Я равнодушен стал к его удачам

И неудачам... Отдохнуть хочу.

Л ю ц и ф е р

Что ж, отдыхай. Но, впрочем, я не верю,

Что дух твой беспокойный даст тебе

Возможность отдохнуть... Идем, Адам!

СЦЕНА ВОСЬМАЯ

Прага. Сад императорского дворца. Справа – беседка, слева – башня-обсерватория с просторной террасой; на террасе – письменный стол и стул Кеплера¹, на столе разложены астрономические приборы. Люцифер, в образе ассистента Кеплера, на террасе. В саду прогуливаются придворные кавалеры и дамы, среди них Ева, в образе Барбары, жены Кеплера. – В стороне беседуют император Рудольф² и Адам в образе Кеплера. На заднем плане сжигают на костре еретика. Вечер, затем ночь.

На авансцену выходят двое придворных.

Первый придворный

Кого решили сжечь на этот раз?
Еретика? Колдунью?

Второй придворный

Кто их знает...

Мне это нынче мало интересно.
Теперь лишь сброд толпится у костров,
Никто не радуется, не ликует,
Глазеют и ворчат: мол, ну и скука...

Первый придворный

А ведь когда-то – целый праздник был...
Двор, высший свет – все, все там
собирались...
Ах, где те золотые времена?

(Уходят.)

Люцифер

В прохладный этот вечер так приятно
Погреться возле жаркого костра!
Боюсь, боюсь, костры погаснут скоро –
Но не по строгому запрету свыше
И не идеям новым уступив,
А потому, что вялым стало время,
Никто в костер поленьев не подбросит...
Мне зябко... Да, великие идеи
Сгорают; остается только пепел.

(Уходит в башню.)

На авансцену выходят Рудольф и Адам.

Рудольф

Составь мне, Кеплер, новый гороскоп,
Мне страшно, сон дурной я видел ночью.
Моя звезда – в ужасном окруженье,
И около нее – зловещий знак,
Как в прошлый раз, у головы Змеи...

Адам

Я все исполню точно, государь.

Рудольф

Когда упадок сменится подъемом,
Мы вновь займемся поисками тайн
И избежим допущенных ошибок.
Перечитав Гермеса Трисмегиста³,



*Иллюстрация М. Зичи к «Трагедии человека».
Сцена восьмая, Прага*

Синезия⁴, Альберта⁵, Парацельса⁶,
«Ключ Соломона»⁷, прочие трактаты,
Я понял, что мы делали не так.
Когда в огне мы золото калили,
Сначала ворон, после – красный лев,
Затем двойной меркурий появился
В совместном фокусе магических планет
И выделился жидкий камень жизни...
Но мы забыли об огне текущем
И о сухой воде, вот по какой причине
Сакральная не состоялась свадьба,
Не засияла темная руда,
Не брызнул вечной молодости пламень⁸.

А д а м

Я понимаю, государь.

Р у д о л ь ф

Послушай, Кеплер...

Дурные слухи ходят при дворе,
Что с реформатами ты водишь шашни,
Что отрицаешь многие догматы...
Да это что: твоя родная мать
Как ведьма пребывает в заключенье,
А ты упрямо, слепо, одержимо,
Оказываясь сам под подозреньем,
Пытаешься ее освободить⁹.

А д а м

Но... государь... Она меня вскормила!

Рудольф

Тебя вскормила церковь, ей будь верен,
Исправить мир напрасно не старайся:
Пушай останется таким, каков он есть...
Я вытащил тебя из нищеты...
Отец твой был трактирщиком¹⁰, припомни,
Тебя же я приблизил ко двору,
Хотя мне это и непросто было.
Благодаря протекции моей,
Ты смог жениться на Барбаре Мюллер,
Поэтому, прошу, будь осторожен.

(Уходит.)

Адам, погрузившись в раздумья, стоит возле ступеней,
ведущих на террасу. На авансцену выходят
двое придворных

Третий придворный

Смотри, опять в раздумьях звездочет.

Четвертый придворный

Бедняге ревность не дает покоя...
Никак не может при дворе ужиться,
Как был он мужиком, так и умрет.

Третий придворный

Не хочет он никак понять, что рыцарь,
Перед прекрасной дамой преклоняясь,
И кровь свою, и жизнь готов отдать,
От клеветы спасая добродетель.
А этот... видит низкие мотивы.

Е в а

(в группе придворных выходит на авансцену.

*Смеясь, хлопает веером по плечу
второго придворного)*

Ах ты, насмешник!.. Все б тебе шутить...
Довольно, или я умру от смеха.
Смотри: вон эти двое – как серьезные.
Неужто докатилась и сюда
Волна проклятой жажды обновления¹¹?
Так знай, мой милый: не могу терпеть
Высоких этих, скучных разговоров!
Зануды желчные! Они хотят разрушить
Наш милый и такой уютный мир...

Т р е т и й п р и д в о р н ы й

Мы, госпожа, тут, право, ни при чем.
Нововведений мы не жаждем тоже.

П е р в ы й п р и д в о р н ы й

А впрочем, вон, смотрите, там один
Стоит, угрюмый...

Е в а

Это же мой муж!

Но, ради бога, господа, его
Избавьте от подобных подозрений...
В моем присутствии, по крайней мере. Он,
Я вам должна сказать, неизлечимо болен.

Второй придворный
И болен – от лучистых этих глаз?

Третий придворный
Неужто он тебя подозревает
В том, в чем никто не смеет упрекнуть, –
В неверности? О, как бы я хотел,
Как рыцарь твой, ему перчатку бросить!..
(Подходят к Адаму.)

Ах, это вы, мессир? Как, право, хорошо,
Что я вас встретил! Завтра мне – в усадьбу.
Что звезды говорят: не будет ли дождя?

Первый придворный
А мне бы вот узнать судьбу сыночка...
Вчера он, около полуночи родился.

Адам

Я понял. Утром будет вам ответ.

Четвертый придворный
Все спать расходятся. Пора уже и нам.

Третий придворный
Вот лестница твоя... Спокойной ночи.
(Еве, вполголоса.)

В беседке, через час...

Е в а
(вполголоса)
Я скоро буду.
(Вслух.)

Спокойной ночи!.. Иоганн, пошли!
Придворные расходятся. А д а м и Е в а поднимаются
на террасу. А д а м опускается в кресло.
Е в а стоит перед ним. Сгущаются сумерки.

Е в а
Мне снова нужно денег, Иоганн.

А д а м
Но ты все забрала! Я без гроша.

Е в а
Ах, значит, вечно мне терпеть нужду?
Другие дамы ходят, словно павы,
Мне ж – стыдно показаться при дворе.
Когда иной галантный кавалер
С улыбкой мне на ушко говорит,
Что королева тут, конечно, я, –
Я со стыда сгораю: ведь мой муж
Меня носить лохмотья заставляет.

А д а м
Барбара, я же днями и ночами
Распродаю свой ум и свой талант,
Чтоб содержать тебя как королеву.
Дурацкие прогнозы составляю,

Молчу о том, что чувствую душой,
И возглашаю то, что, знаю, лживо...
Я со стыда сгораю, я стал хуже,
Чем пифии: те верили в свое
Гадание, а я в него не верю!
Но я терплю, чтоб ты была довольна,
И – что взамен? Что делать мне, ответь?
Ведь мне так мало надо в этой жизни:
Лишь небо звездное над головой,
Лишь тайное звучанье горних сфер...
Тебе ж нужны лишь деньги... Ты ведь
видишь,
Казна истощена, финансы тают,
Мне платят мало, просьбам вопреки...
Я утром что-то получу – и все твое.
Как ты неблагодарна, как мне больно!

Е в а
(плачет)

Ты говоришь, что жертвуешь собой...
Но разве жизнь не принесла я в жертву
Тебе, когда, покинув высшее сословье,
Я вышла за тебя, хотя происхождение
Твое сомнительно. И не моя ль заслуга,
Что в свете принят ты, неблагодарный?

А д а м

Ум, знание – все это низкий ранг?
Луч, с неба мне упавший на чело, –
Сомнительная ценность? Разве есть

На свете выше, чище благородство?
Ведь те, кого ты благородными зовешь, –
Лишь куклы, без ума и без души,
Моя ж душа – сильна и молода...
О, женщина, когда б ты это знала,
Когда б душа твоя мне родственна была,
Как думал я при первом поцелуе, –
Ты бы гордилась мной и не искала
В кругу, мне чуждом, призрачного счастья,
Не расточала бы любовь и сладость
На остальных, а все в тебе, что горько,
При очаге домашнем не держала...
О женщина, как я тебя любил!
Я и сейчас люблю тебя, но горек
И ядовит мед в сердце у меня.
Какой могла бы стать ты благородной,
Когда бы мне верна была! Судьба
Тебя в пустую куклу обратила....
Таких, как ты, в былые времена
Боготворили рыцари, в сраженья
Неся их образ в сердце... Но сейчас
Никто не верит в женщину-богиню,
А кукла яркая – лишь маска для греха...
Развелся б я с тобой, из сердца вырвал,
Пусть болит, зато спокойней станет –
И ты бы стала без меня счастливей...
Но – слишком прочен на пути барьер:
Авторитет, святое слово церкви...
Терпеть должны мы вместе, до могилы.
(Закрывает лицо руками. Растроганная
Ева гладит его по голове.)

Е в а

Не принимай все так трагично, милый.
Ну да, бываю я с тобой резка,
Но огорчать тебя мне нет причины,
Сам посуди: двор так великолепен,
А дамы так надменны и горды,
Зачем бороться с тем, что нас сильней?
Надеюсь, ты не сердишься, ведь правда?
Спокойной ночи! Утром денег жду.

(Спускается по лестнице в сад.)

А д а м

Ах, женщина! Переплелись в тебе
Порок и благородство, яд и сладость...
Но чем она влечет? Тем, что добро –
Ее натура, зло же – от эпохи...
Помощник мой, ты где?

Входит Л ю ц и ф е р с лампой, ставит лампу на стол.

Л ю ц и ф е р

Ты звал меня?

А д а м

Скорей за дело, мне нужны к утру
Прогноз погоды и прогноз судьбы.

Л ю ц и ф е р

И чтобы оба оптимальны были, да?
Платить за правду – мало дураков...

А д а м

Но выглядит пусть все – вполне правдиво.

Л ю ц и ф е р

Уж будь спокоен, я не сочиню,
Такого, чтобы у родителей глаза
На лоб полезли. Я прекрасно знаю:
Любой младенец – будущий мессия,
Счастливая звезда над мирным домом.
А негодяем станет он потом...

(Пишет.)

Тем временем Е в а подходит к беседке. Навстречу ей
выходит третий придворный.

Т р е т и й п р и д в о р н ы й

Жестокая, как долго я здесь жду!

Е в а

Не столь уж эта жертва велика!
Ты прохлаждаешься на ветерке ночном,
Я ж – изменяю доброму супругу.
Из-за тебя могу попасть я, рыцарь,
Под гнев небес и пересуды света.

Т р е т и й п р и д в о р н ы й

Ни гнев небес, ни пересуды света
В беседке, в темноте, нам не страшны.

А д а м
(задумчиво)

Ну что ж... Я жаждал отдохнуть от битв
В эпохе, где неведома борьба,
Где на привычный бытия уклад,
На предрассудки, освященные веками,
Никто не покушается, где я
Могу с улыбкой равнодушной ждать,
Пока не заживут мои раненья...
И вот пришла эпоха – но в груди
Жива душа, священное наследство.
Ее нам, слабым, дали небеса,
И действия дух жаждет беспокойный,
С ленивым он блаженством не
смирился...

Помощник, дай вина, я весь дрожу.
Промозглый мир... Его поджечь я должен.
Лишь так смогу и сам я вдохновиться
И воспарить над низостью и скверной.

Л ю ц и ф е р приносит вина.
До конца сцены А д а м понемногу пьет.

О небо, распахни же предо мной
Свою огромную, таинственную книгу!
Я разгадать хочу твои законы,
Забыв себя, забыв свою эпоху.
Ты – вечность в этом мире преходящем,
Ты возвышаешь нас над суетой...

Третий придворный

О Барбара, прошу, мою стань!
А мужа твоего пусть призовет Господь:
Он там познает небо много лучше, —
Ведь к этому стремился он всю жизнь.

Ева

Молчи! Мне было бы его так жалко,
Что в скорби не смогла б я быть с тобой.

Третий придворный

Ты шутишь?

Ева

Нет, я говорю серьезно.

Третий придворный

Ну кто понять способен этих женщин!
Да ты меня ведь, Барбара, не любишь!..
Скажи: будь я в опале, бедняком,
Что ты могла бы сделать для меня?

Ева

И в самом деле, что? Не знаю, право...

Адам

Придет ли время, что, пылая жаром,
Растопит равнодушие, как лед,

И будет разрушать былого рухлядь,
Наказывать, судить и поднимать.

*(Встает и, пошатываясь,
подходит к краю террасы.)*

Великих средств оно не устрасится,
И слово тайное без страха скажет,
Которое, как вольная лавина,
Путем своим фатальным понесется,
Сметая тех, кто произнес его.

Слышится мелодия «Марсельезы»¹².

Уже я слышу будущего песню,
Я знаю слово, талисман великий,
Что землю древнюю омолодит...

СЦЕНА ДЕВЯТАЯ

Сцена внезапно превращается в Гревскую площадь¹ в Париже, терраса – в помост-эшафот, письменный стол – в гильотину; возле гильотины – Люцифер в облике палача. Адам, в образе Дантона², стоя на краю помоста, обращается с речью к народу... Гремит барабанная дробь; перед помостом, шумя и толкаясь, выстраиваются в колонну оборванные новобранцы. Яркий солнечный день.

Адам

*(продолжает начатую
в предыдущей сцене тираду)*

... Итак: свобода, равенство и братство!

Толпа

А тем, кто против, голову долой!

Адам

Я тоже так считаю... Чтоб спасти
Великую идею, клич мы кинем:
«Отечество в опасности!»³ И все,
Кто чист и честен, встанут за свободу.
А недругам мы крикнем: «Трепещите!» –
И тучей пепла унесется злобный рой...
Противу нас монархи поднялись,
А мы им голову монарха своего
Швырнули, как ненужную игрушку⁴.
Попы восстали, – но у них из рук
Мы вырвали небесных молний стрелы
И разум возвели опять на трон⁵.
А наш призыв, что к лучшим обращен,

Едва лишь прозвучал – и на границах
Сражается десяток с лишним армий,
Героев юных тысячи спешат
Сменить героев, что в сраженьях пали.
Кто смеет утверждать, что крови шквал
Губителен для нашего народа?!
В огне плавильни выгорает шлак,
Металл же благородный остается.
Пускай сейчас по локоть мы в крови,
Пускай чудовищами нас считают
И с ужасом склоняют наше имя,
Лишь родина б свободно была!⁶ –

Н о в о б р а н ц ы

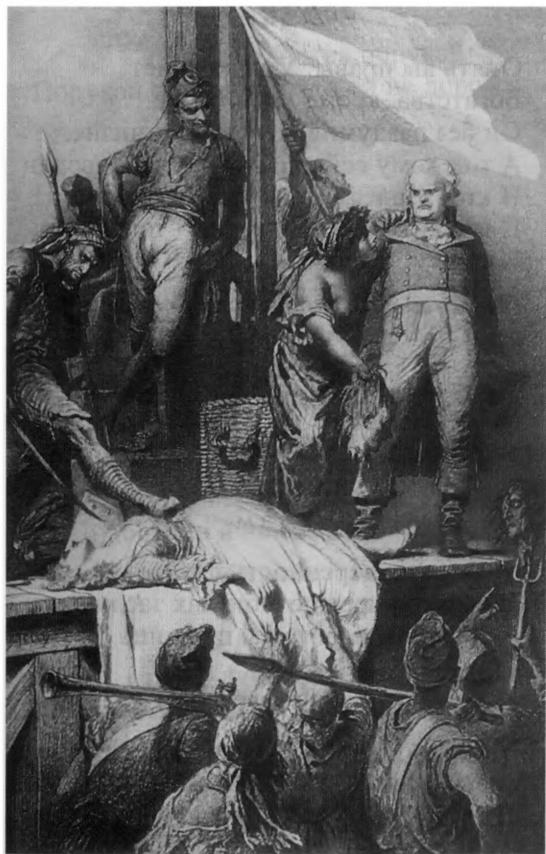
Оружье нам! И – смелых командиров!

А д а м

Ах, славно! Вы хотите лишь оружие,
Когда вам столько надо бы всего.
Вы голодны, раздеты и разуты,
Но всё добудете вы с помощью штыков!
Народ восставший – он непобедим...
Вот, кстати, только что без головы остался
Один наш генерал: он, войско возглавляя,
Врагу победу уступил.

Т о л п а

Предатель!..



*Иллюстрация М. Зичи к «Трагедии человека».
Сцена девятая, Париж*

А д а м

Опять вы правы. У народа нет
Богатства, кроме крови, и ее
Он без раздумий жертвует отчизне.
А тот, кому сей дар священный вверен
И кто, владея им, не сможет мир
Поставить на колени, тот – предатель
И трус последний...

Из толпы новобранцев выходит о ф и ц е р.

О ф и ц е р

Дай мне, гражданин,
Возможность: я сотру пятно позора!

А д а м

Твоя самоуверенность похвальна...
Но нужно прежде в битвах заслужить
Доверие, которого ты просишь.

О ф и ц е р

Уверенность живет в моей душе!
А если что – вот голова моя,
Не хуже той, что только что скатилась.

А д а м

И ты ее отдашь, как только я
Потребую?

О ф и ц е р

Тебе нужна порука?
Порукой – жизнь моя; я ей не дорожу.

А д а м

Не знаю, убедит ли это прочих...

О ф и ц е р

Еще раз предлагаю, гражданин...

А д а м

Не торопись, пускай покажет время...

О ф и ц е р

Ты мне не доверяешь. Что ж, узнай,
Чего достоин я на самом деле...

(Стреляет себе в голову.)

А д а м

Жаль. Право, лучше бы врагу
Досталась эта пуля... Что ж, друзья,
До скорого свиданья, до победы!
Новобранцы нестройной колонной уходят.

Хотел бы ваш удел я разделить!..
Но не дано мне пасть на поле боя
И обрести заслуженную славу.
Мои враги в тени, во тьме таятся,
Против отчизны заговор плетя.

Т о л п а

Смерть им! Ты только пальцем укажи!..

А д а м

Да. Стоит мне кивнуть – и человека нет.

Т о л п а

Кивай, кивай почаще! Не смотри,
Что не доказано намеренье дурное:
Кто подозрителен, считай, уже виновен.
Чутье народа – верное чутье.
Аристократов – всех на фонари!⁷
Эй, граждане, пройдемся-ка по тюрьмам!
Закон народа – праведный закон.

(Толпа направляется в тюрьмы.)

А д а м

Опасность, граждане, не там. В тюрьме –
Крепки запоры, воздух спертый душу
И тело угнетает. Я тюрьму
Союзником назвал бы верным нашим.
Измена же смеется в полный голос
И точит нож в Конвенте.

Т о л п а

Все – туда!

Идем в Конвент и разберемся с теми,
Кто там засел... Э нет, в Конвент – потом.

Сначала всё же в тюрьмы, для разминки...
Дантон же пусть составит полный список
Предателей.

Возбужденная толпа покидает сцену. Тем временем
несколько санкюлотов приводят к помосту Маркиза
и Еву, которая здесь – его сестра.

Один из санкюлотов

Дантон, Дантон, гляди!
Мы изловили двух аристократов.
Их лица гордые и чистая одежда –
Все говорит о тяжелой их вине!

Адам

Какие благородные создания!..
Прошу вас, поднимитесь на помост.

Санкюлот

Ты, гражданин, тут с ними разбирайся,
А мы помчались: дел – неупроворот...

Санкюлоты убегают догонять толпу.
Маркиз и Ева поднимаются на помост.
На площади, вокруг помоста,
остаются лишь несколько стражей.

Адам

Не знаю, что в вас так располагает...
Но я, друзья, от смерти вас спасу.

М а р к и з

О нет, Дантон! Ведь если мы виновны,
Ты родину предашь, оставив нас в живых.
А если нет на нас вины, то милость
Нам не нужна твоя⁸.

А д а м

Молчи! Молчи!
Кто ты такой, чтобы дерзить Дантону?

М а р к и з

Я? Я – маркиз...

А д а м

Стоп! Ты еще не знаешь
Что титулов и рангов нет у нас?
Все – граждане⁹.

М а р к и з

Я что-то не слыхал,
Чтобы король все титулы дворянства
Указом упразднил...

А д а м

Остановись, несчастный!
Вон гильотина уши наострила...
Вступай к нам в армию, и поприще тебе
Открыто.

Маркиз

Гражданин, мне мой король
Не разрешал вступать в чужое войско.

Адам

Тогда – умрешь.

Маркиз

Ну что ж, в моем роду
Чуть больше станет тех, кто жизнь
За короля отдал.

Адам

Зачем спешить в могилу?

Маркиз

А ты считаешь, право выбрать смерть
Есть лишь у вас, защитников народа?

Адам

Ты мне дерзишь? Ну что ж, тогда и я
Не стану потакать твоим желаньям.
Я жизнь тебе оставляю, чтобы ты,
Остыв от политических пыланий,
Лет этак через десять разыскал
Меня – сказать спасибо... Эй, гвардейцы!
Домой его доставьте! Да смотрите,
Чтоб с головы его и волос не упал.

Вооруженные национальные гвардейцы
о к р у ж а ю т м а р к и з а .

Е в а

Мужайся, брат!

М а р к и з

И ты крепись, сестренка!

(Его уводят.)

Е в а

(Адаму)

Вот голова моя! Она для гильотины
Не хуже, чем Роланда голова.

А д а м

Сколько жесткие слова из нежных этих уст!

Е в а

Каким еще словам звучать на эшафоте?

А д а м

Помост сей страшный – мой привычный
мир.

Но ты сюда ступила – и тотчас же
Частица рая оказалась здесь...

Е в а

Ягненка, приведенного для жертвы,
Не принято высмеивать жрецам¹⁰.

А д а м

Поверь мне: жертва тут – не ты, а я.
Пусть люди с черной завистью взирают
На власть мою – мне радости в ней нет.
Смотрю замороженно, как вокруг
Слетают головы без счета и без меры,
И жду, когда настанет мой черед...
В кровавой буре я один как перст,
И так тоскую по любви, по ласке...
О женщина, когда бы ты меня
К небесной той науке приобщила,
Без страха я бы голову под нож
Склонил...

Е в а

Как, в этом страшном мире
Ты о любви, о нежности мечтаешь?
Неужто совесть не гнетет тебя?

А д а м

Ах, совесть... Совесть – это свойство
Людей обычных. Если же меня
Угрюмый рок избрал своим орудьем, –
Про совесть мне и думать недосуг.
Слыхала ль ты когда-нибудь, чтоб буря
Пред нежной розой вдруг остановилась?
Найдется ль среди людей такой смельчак,
Чтобы судить того, кто сам всех судит?
Кто видит нити, что из-за кулис

До Катилины¹¹ тянутся, до Брута¹²?
Неужто люди думают, что тот,
О ком шумит молва, – не человек,
И что ему неведомы заботы,
Тревоги мелкие, душевная тоска?
Поверь: на троне тоже бьется сердце...
Той женщине, что Цезаря¹³ любила,
Вдомек ли было, как он знаменит
И что пред ним трепещет полвселенной?..
А если так, то почему бы и тебе
Меня не полюбить как женщине –
мужчину?

Ведь сердце для того и существует,
Чтоб ненавидеть и любить... Я знаю,
Я чувствую, как бьются в унисон
Два наши сердца... Разве ты не слышишь?

Е в а

Пусть даже в унисон... Что толку, если
В душе у нас два разных бога правят?
Мы никогда друг друга не поймем...

А д а м

Тогда забудь пустые идеалы!
Зачем богам отжившим поклоняться?
У женщины – свой собственный алтарь,
Алтарь всегда живой и юный, – сердце.

Е в а

На алтаре оставленном ведь тоже
Кровь жертв алеет... О, Дантон, поверь:
Куда достойнее хранить благоговенье
К руинам, чем с готовностью главу
Склонить пред победившей новой
властью.
Для женщины ж – достойнее стократ.

А д а м

Меня еще не видели в слезах...
Но если кто-нибудь, неважно кто,
Друг или брат, увидел бы сейчас,
Что я, Дантон, которого судьба
Послала сокрушительной грозой
Очистить мир, освободить от скверны, –
Увидел бы, что я, прервав полет,
На эшафоте вдруг остановился,
Чтобы любить, чтоб сердце подарить
Невинному, прелестному созданию... –
То-то смеялся бы: конец, конец Дантону,
Теперь Дантон и комару не страшен...
И все ж молю: хоть капельку надежды...

Е в а

Когда за гробом твой, смирившись, дух
С себя кровавый прах эпохи сбросит,
Тогда, быть может...

А д а м

О, молчи, молчи!
Я в бытие загробное не верю –
И значит, нет надежды у меня...

Сцену заполняет неистовствующая толпа,
потрясая окровавленным оружием;
на пиках – отрубленные головы.
Несколько санкюлотов поднимаются на помост.

Т о л п а

Мы правосудие свершили... Гордецов
Мы проучили...

Один из санкюлотов
(отдает Дантону перстень)

Посмотри, Дантон:
Вот перстень. Отдаю его отчизне.
Его мне сунул в руку негодяй,
Когда я нож к его груди приставил.
Они грабителей в нас видят, подлецы...

(Замечает Еву.)

Ах, ты еще жива? Ступай же вслед за
братом!

(Закалывает Еву; та падает за помост.)

А д а м

(закрывает руками глаза)

О, нет ее!.. Что ты творишь, судьба?

Т о л п а

Теперь в Конвент! Веди нас, гражданин!..
Ты перечень предателей составил?..

С а н к ю л о т ы спускаются с помоста.
Из толпы появляется Е в а; теперь она – оборванная,
возбужденная простолюдинка: в одной руке у нее кинжал,
в другой – окровавленная голова.
Она подбегает к Д а н т о н у.

Е в а

Дантон! Смотри: вот подлый заговорщик!
Хотел тебя убить! Но я – опередила!..

А д а м

Ты поступила плохо, если он
Достойней был бы этого поста,
Чем я. А если нет, то – верно...

Е в а

Конечно верно! И теперь, Дантон,
Должна я получить вознаграждение.
Хочу, чтоб ты провел со мною ночь.

А д а м

Ого, в такой груди – такое чувство!
Тигрица – и способна на любовь!..

Е в а

Эй, гражданин, да я гляжу, в тебе
Есть тоже крови голубой частица,
Иначе б ты не нес такую чушь...
Я – женщина, а ты – кумир народа.
Понятно, что меня влечет к тебе...

А д а м

(в сторону)

Мурашки по спине... Глазам не верю...
Какое удивительное сходство!
Ну, просто наваждение!.. Только что
Я видел ангела, и вот – тот самый ангел,
Но ангел падший. Тот же самый голос,
Всё – то же: и осанка, и черты...
И все-таки чего-то не хватает,
Чего-то, что и выразить нельзя,
Какой-то мелочи... Но результат – иной!
Той я не мог коснуться: охраняло
Ее сиянье чистоты. От этой
Отталкивают адские миазмы...

Е в а

Что ты бормочешь там?

А д а м

Да так, хочу прикинуть...
Предателей вокруг – не перечесть,
Где столько взять ночей мне в этой жизни?..

Толпа

Веди в Конвент нас, укажи врагов!

Тем временем на площадь вваливается новая толпа,
с ней – Робеспьер¹⁴, Сен-Жюст¹⁵ и другие
члены Конвента. Появляется еще одно возвышение,
Сен-Жюст и Робеспьер поднимаются туда.

Сен-Жюст

Врагов? Да вот же он, наш главный враг!..

(Показывает на Дантона. Толпа ревет.)

Адам

Ты смеешь обвинять меня, Сен-Жюст?
Не знаешь,
Как я силен?¹⁶

Сен-Жюст

Ты был силен, чуть раньше.
Но мудр народ, он раскусил тебя.
Поддержит он решение Конвента.

Адам

Нет надо мной судьи, народа кроме.
А я – народу друг, не забывай.

Шум в толпе усиливается.

С е н - Ж ю с т

Ты – друг тому, кто враг отчизне нашей.
Его величество народ – тебе судья.
Перед его лицом я обвиняю
Тебя, Дантон, в тиранстве, произволе,
В симпатии к врагам-аристократам
И в присвоении народных благ.

А д а м

Сен-Жюст,

Остерегись: одно мое лишь слово,
И весь народ...

Р о б е с п ь е р

Не слушайте его!
Язык его – язык змеи коварной!
Схватить его, свободы нашей ради!

Т о л п а

Не слушаем, не слушаем!.. Долой!
(Окружают помост и хватают Дантона.)

А д а м

Не слушайте... Но и меня избавьте:
Не вынуждайте слушать клевету.
Речами нам не одолеть друг друга.
Ты, Робеспьер, меня опередил

На полчаса, но не гордись же этим!
Я сам сложу оружие – с меня
Довольно... Но тебя предупреждаю:
Три месяца – и ты окончишь так же...
Палач, за дело: ты казнишь титана!
(Склоняет голову под нож гильотины.)

СЦЕНА ДЕСЯТАЯ

Мгновенная метаморфоза: перед нами опять обстановка сцены восьмой. Адам – снова Кеплер – сидит у стола, склонив голову на книги. Люцифер – в образе ассистента – трясет его за плечо. Смеркается.

Люцифер

На этот раз ты остаешься с головой...

Адам

(поднимаясь)

А? Где я? Этот сон... Скажи, что происходит?

Люцифер

Сон улетел, с парами хмеля вместе.

Адам

В сей жалкий век неужто только хмель
Возжечь стареющую грудь способен?
Что за величие моим глазам открылось!
Слепец, кто божью искру не узрит,
Пускай и скрытую под слоем грязи, крови.
Как грандиозны там и грех, и добродетель,
Как там поступки силою полны!..
Зачем проснулся я? Чтоб, оглядевшись,
Понять полнее мелочность эпохи
С ее грешками под кривой улыбкой
И пресною, фальшивой добротой?..

Люцифер

Знакомо мне такое настроенье –
Похмелье после долгой пьяной ночи.

Ева

(выходит из беседки)

Прочь от меня! Не зря, однако, я
Тебя подозревала: ты к убийству мужа
Меня толкаешь! Идеалом сердца
Зовешь – чтоб на злодейство вдохновить!

Придворный

Ах, бога ради, милая, потише!
Услышит кто – не избежать скандала.

Адам

А те две женщины... Неужто тоже сон?
О нет, не две: одна, но в двух обличьях,
Меняясь с поворотами судьбы,
Как гладь воды, то хмурясь, то сияя...

Ева

О, вот как! Значит, главное тебе –
Чтоб шума не было! А грех, во тьме
сокрытый,
Пускай цветет... Ах, мой прекрасный
рыцарь!..



*Иллюстрация М. Зичи к «Трагедии человека».
Сцена десятая, Прага*

Без устали готов он даме льстить,
Пока она стыдливость, как ярмо
Традиций устаревших, не отбросит,
И он тогда с презрительной улыбкой
Взирает на нее – и видит в ней
Лишь средство низменного
наслажденья...
Прочь с глаз моих, и чтоб тебя я больше
Не видела!

П р и д в о р н ы й

Ах, ну зачем же так?
Опять преувеличиваешь! Надо ль
Так раздувать обыденное дело?
Мы будем часто видеться и дальше,
Раскланиваться и шутить, улыбки
Друг другу посылать, того, что было,
Ни словом более не поминая...
Удачи, милая...

(Уходит.)

Е в а

О, подлый сластолюбец!..
Ушел, а я... Со мной – мой грех и стыд...

(Уходит.)

А д а м

Итак, то был лишь сон, и сну конец...
Но не конец всему. Идея ведь сильнее,

Чем грубая материя, с которой
Справляется насилие. Идея
Жить будет вечно... И мои идеи,
Я вижу, расцветают, покоряя
Умы. И, срок придет, заполнят мир.

Люцифер

Учитель, день идет. Ученики твои
Нетерпеливо ждут, чтоб ты их одарил
Твоей безмерной мудрости крупицей.

*(Звонит в колокольчик, давая сигнал: работа
в астрономической обсерватории начинается.)*

Адам

Ах, перестань! Какая, право, мудрость?
Не заставляй меня краснеть напрасно...

Люцифер

Но разве ты тех юношей не учишь?

Адам

Учу? О нет, я просто заставляю
Заучивать слова, в которых смысл
Так темен, что едва ли кто постичь
Его способен. Но глупцы дивятся
И, широко раскрыв глаза, считают,
Что те слова содержат высший смысл...
Хотя все это – лишь набор приемов,
Что прикрывают ловкость рук, и только...

Торопливо входит ученик, поднимается на террасу.

Ученик

Какую ты мне ни откроешь тайну,
Учитель, я безмерно буду рад...
Пока я – чувствую, но понимать, увы,
Мне не дано...

Адам

Ну, хорошо... Ты, вижу,
Один из тех немногих, для кого
Не жаль открыть святилище природы
И показать все то, что вижу я...
Но, вот что... не подслушает ли нас
Кто посторонний? Истины мои
Опасны и смертельны, если их
Отдать в незрелые, неопытные руки.
Придет пора – о, только бы пришла! –
Когда любой прохожий будет знать
Все, что дано сегодня знать немногим.
Пока же ты не должен разглашать
То, что скажу тебе... Итак, внимай!

Ученик

Дрожу от нетерпенья... и от страха.

Адам

Ты что-то перед этим говорил...

Ученик

Да. Что постичь все это – очень трудно.

А д а м

(тщательно подбирая слова)

Мне – тоже... Как и, впрочем, всем
другим.

Ведь что есть философия? Она –
Поэзия того, о чем мы все
Имеем очень смутное понятие...
Она еще довольно безобидна:
Создав свой мир, исполненный кошмаров,
Копается самозабвенно в нем.
Но у нее полным-полно товаров,
Которые с насупленным лицом
В пыли рисуют чертежи и схемы,
Одну из линий назовут спиралью,
Кружок – святилищем... Ну разве не
смешно

Смотреть, с каким серьезным видом
Они комедию ломают?.. Только
Одна беда: пока ты осторожно
На цыпочках вокруг каракуль ходишь,
Все ничего; но если, зазевавшись,
Ты где-то переступишь вдруг черту,
Никак не ожидая там подвоха, –
Вдруг за чертой откроется капкан
И полноги отхватит у тебя,
А то и в сердце шип тебе загонит.
С подобными ловушками всю жизнь
Мы боремся, во имя власти сущей
И святости, небесной и земной...

Ученик

О, понимаю!.. Но – ужель так будет вечно?

Адам

Ах, милый мой, когда-нибудь, пожалуй,
Все это станет вызывать лишь смех.
Вельможу, что казался всемогущим,
Ревнивого блюстителя догматов
Шутами наши внуки назовут –
Конечно, если внуки наши будут
Людьми естественными и простыми,
Великими не рангом, а душой.
Людьми, которые уж если будут прыгать,
То – через яму, а не просто так,
Пойдут не напролом, а там, где можно
До цели сократить нелегкий путь...
А философию тогда, ту, что сегодня
Своей запутанностью сводит нас с ума,
И стар и млад поймет без затруднений.

Ученик

О, как сейчас твоя мне внятна речь!
Вот так, я думаю, пророки говорили...
Но даже если все вокруг – мираж,
Прошу, учитель, не лишай меня
Священной веры в светлое искусство.
А ведь оно – немыслимо без правил.

А д а м

В искусстве тоже – высшая ступень,
Когда оно тобой овладевает
Легко и незаметно.

У ч е н и к

Но... скажи:
Достаточна ль в искусстве верность
жизни?
Ведь только идеал привносит душу
В то, что мы делаем...

А д а м

О да, конечно!
Идеи, идеалы – в этом сущность
Духовности, которая одна
В ранг божьего творения возводит
То, что само – лишь вещь, предмет,
никчемный.
Не беспокойся: жажда идеала
Не сможет оторвать тебя от жизни..
А правила и образцы – забудь.
В ком сила есть, в ком тлеет искра божья,
Будь он оратор, скульптор иль певец,
Тот заразит других своим весельем
Или рыданием, когда болит душа.
Он, путь торя, придет к желанной цели
И новый, славный сотворит канон...
Пигмей же, как ни пыжься, никогда
Не воспарит в эфирное пространство...

Ученик

Учитель, что же делать мне, скажи!
Я столько сил убил во имя знаний.
И что же: лишь сравнялся я с невеждой
И весь мой тяжкий труд напрасным был?..

Адам

Нет, не напрасным. Он тебе дает
Возможность презирать тщету соблазнов.
Тот, кто в глаза опасности не глянул
И отступил, – тот трус. Испытанный боец
Спокойно отвернется от задиры –
И в храбрости его никто не усомнится...
Так что – сгребь весь ворох ветхих свитков
И плесенью покрытых фолиантов –
И брось в огонь. Они одни – причина,
Что не умеем мы ходить на двух ногах
И думать, как достойно человека.
Они с собой приносят в новый мир
Свинцовый груз замшелых предрассудков.
В огонь их! И – вперед, на свежий воздух!
Зачем учить из устаревших книг,
Как лес красив, как песня греет сердце?
Пока живешь ты, словно книжный червь,
В пыли и плесени, жизнь протекает мимо.
Увы, жизнь наша слишком коротка,
Чтоб на теории ее пустые тратить².
Давай же вместе попрощаемся со школой! –

Тебя пусть юность розовая манит
К забавам, песням радостным, пирушкам.

(Обращаясь к Люциферу.)

А ты, мой неустанный проводник,
Веди меня в тот мир, что расцветет,
Когда постигнет смысл идей великих
И скованному слову даст свободу
В руинах пыльных рухнувших дворцов...

СЦЕНА ОДИННАДЦАТАЯ

Лондон. Рыночная площадь между Тауэром и Темзой¹.
Шумная, пестрая толпа. Постаревший Адам стоит
с Люцифером на одной из башен Тауэра. Вечереет.

Хор

*(пробивается сквозь гомон толпы,
сопровождаясь негромкой музыкой)*

Жизнь – как волны в бурном море,
Каждый вал – отдельный мир.
Мир один в пучину канул,
Мир другой восстал над ним.
Там титана поглотила
Равнодушная вода,
Тут один титан миллионы
Уничтожил без следа.
Там гоненья на науку,
Тут поэзию теснят...
Не пытайся волны в море
Выстроить в солдатский ряд.
Сколь ни бейся – все напрасно:
Ширь морскую не смирить.
Море будет петь, смеяться
И валы свои катить.
Пусть играет и бушует!
Жизнь стезю свою найдет.
Что ей ветры, ураганы!
Что утраты ей и раны!
Слушай, как она поет!..

А д а м

О, вот оно, о чем мечтал всегда я!
Здесь бытие достигло полноты.
Доселе шел я, в темноте блуждая,
И вот сбылись, сбылись мои мечты...

Л ю ц и ф е р

Ну да, с высот мир кажется прекрасным.
Плач, стоны, вопль не долетят сюда,
Тем более – предсмертное хрипенье...
Вот так же слышит бог – и потому
Творение свое считает совершенством.
Но по-иному все звучит внизу,
Где даже сердце бьется неритмично...

А д а м

Ты все язвишь... Да разве этот мир
Не лучше тех, что ты являл мне прежде?
Взгляни: упали тесные преграды,
Исчезли призраки, что прошлое для нас,
Прикрыв их суть нагую светлым нимбом,
Как вечное проклятье, оставляло.
Свобода конкуренции царит,
Рабов не гонят строить пирамиды...

Л ю ц и ф е р

Да ведь и там, в Египте, горних сфер
Не достигали горестные стоны –
А как великолепны пирамиды!



*Иллюстрация М. Зичи к «Трагедии человека».
Сцена одиннадцатая, Лондон*

Афины вспомни: разве там народ
Не поступал умно и справедливо,
Когда великих в жертву приносил –
Чтоб не грозила родине опасность?..
Нет, право, с высоты смотреть приятней:
Ни слез, ни жалоб – тишь да благодать.

А д а м

Да замолчи же ты, софист несчастный!²

Л ю ц и ф е р

А если даже мир вокруг незыблем,
Ни слез, ни стонов, – много ль лучше вид?
Где высь влекущая? Где мрак угрюмой
бездны?

Где яркое разнообразье жизни?
Вокруг – уже не величавость моря,
Но затхлое, с лягушками, болото...

А д а м

Благополучье – тоже не пустяк.

Л ю ц и ф е р

Вот видишь: судишь, сверху глядя, ты
О жизни, что у ног твоих течет,
Так о минувшем судит современность:
Не замечает жалоб и страданий,
Лишь песнопений слышит дружный лад.

А д а м

Смотри-ка: Сатана у нас – романтик!
Иль либерал, что тоже чистый плюс.

Л ю ц и ф е р

(показывая на Тауэр)

А что тут странного? Смотри, сей замок
древний –
Он тоже призрак в этом новом мире.

А д а м

Как мне претит замшелый скепсис твой!
Я погружаюсь в этот мир без страха.
Чего бояться мне! В его волнах
Я обрету поэзию, идею,
Пусть она не будет громогласной,
Как в древности, пусть не сотрясет
Вселенную. Но тем благословенней
Для человека станет, для людей.

Л ю ц и ф е р

О, за идею ты не беспокойся.
Пока материя на свете существует,
Дотоле власть я сохраняю свою,
Ее, материю, извечно отрицая.
Пока есть человек, чье сердце, разум –
С порядком существующим в борьбе –
Стремятся одолеть его препоны,

Жить будут и великие идеи,
Жить будет и поэзия в сердцах...
Ну, хорошо... Какой мы примем облик,
Спускаясь вниз, в шумящую толпу?
В исконном виде можно только здесь,
На высоте стоять, в ветрах былого.

А д а м

А, облик... Все равно. Ведь тут, я вижу, нет
Уже различий в рангах. Поскорей
Пойдем, узнаем, чем живут здесь люди.

Уходят в башню и вскоре появляются внизу, в воротах
Тауэра, одетые рабочими. – Рядом со своим балаганом
стоит Кукольник; возле него, на подмостках, восседа-
ет, привязанная цепочкой, обезьянка в красной курточке.

Кукольник

Сюда, сюда, спешите, господа,
Спешите представление увидеть –
Забавную комедию о том,
Как змей коварный искусил в раю
Нагую женщину, а та уж, в свой черед,
Мужчину совратила. Посмотрите
На эту умную красотку-обезьянку:
Она изобразит вам человека.
Медведь же будет ловко танцевать.
Не пропустите, господа, спектакль!..

Вокруг балагана толпится народ.

Люцифер

Адам, ты слышишь: поминают нас!
Роль, кажется, неплохо мы сыграли,
Коль и сейчас, спустя шесть тысяч лет,
Она интересуется молодежь...

Адам

Ах, брось ты эти шуточки!.. Идем же!

Люцифер

Что значит: шуточки? Взгляни на
школяров,
Что день за днем за партами дремали,
Внимая Непоту³... Ишь, как горят глаза!
Кто скажет, кто тут прав и кто неправ:
Те, кто сейчас вступает только в жизнь
И в ком играет молодая сила,
Иль те, кто вяло к выходу бредет
С усталым разумом и тусклыми глазами?..
Тебе сейчас важнее всего Шекспир⁴,
А им – комедиант с его мартышкой...

Адам

Уродство не терплю ни в каком виде.

Люцифер

Ну, это на тебя с времен эллинских
Налипло... Я же, сын... или отец –
Для духа разница тут небольшая –

Новейшего течения, романтизма,
В уродстве я душою отдыхаю.
Гримаса обезьянья на лице,
Высокое – и вдруг ошметок грязи,
Излом души, величие в лохмотьях,
Речь целомудрия в устах у куртизанки,
Похвальные слова ничтожеству и злу,
Проклятие отжившего живому –
И я забыл, что мир готов погибнуть,
И воскресаю в новом естестве...

Кукольник

(хлопает Адама по плечу)

А ну-ка, братцы, дайте людям место!
Я даром только тем спектакль сыграю,
Кто от тоски повеситься решил...

Адам и Люцифер отходят в сторону.

Появляется юная цветочница.

Цветочница

Фиалки, господа, фиалки!
Посланцы первые весны!
Для сироты – кусочек хлеба
И украшение нищеты...

Пожилая женщина

(покупает фиалки)

Дай мне букетик – в гроб моей дочурки.

Д е в у ш к а

(также покупает цветы)

Ах, к темным волосам они мне так пойдут!..

Ц в е т о ч н и ц а

Фиалки! Покупайте, господа!..

(Уходит.)

Т о р г о в е ц у к р а ш е н и я м и

(высовываясь из своей будки)

Ишь, подлая девчонка-конкурентка!

Никак цветы из моды не выходят!

А ведь к точеной шейке – жемчуга

Годятся только, коих красота

Лишь ярче, если вспомнишь, из каких

Пучин их добывают и какие

Там чудища нырятьщику грозят...

Держась за руки, подходят две состоятельные
д е в у ш к и.

П е р в а я д е в у ш к а

Ах, сколько тут чудесных украшений!

В т о р а я д е в у ш к а

Да-а... Было бы кому их покупать!

Первая девушка

Мужчины нынче, право, деньги тратят
Охотно лишь для низменных забав.

Вторая девушка

Ах, верно, верно! Да у них и вкуса нет!
Где столько дамочек доступных, мудрено
ли...

Первая девушка

И так самонадеянны они,
Что о женитьбе думать не хотят.

Вторая девушка

Или настолько робки, что не смеют...

(Уходят.)

Под навесом продают напитки; стол окружен подгулявшими рабочими. На заднем плане – музыка, танцы. Солдаты, горожане разных сословий веселятся, кто во что горазд.

Хозяин пивной

(среди гостей)

Гуляй, народ! Вчерашний день ушел,
А завтра... доживем авось до завтра.
Господь нас пропитает как-нибудь.
Все – суета сует, как Библия гласит⁵.

Люцифер

Такая философия – по мне.
Давай, Адам, присядем здесь, в тени,
Посмотрим, чем живет, как отдыхает
Вина дешевого напившийся народ.

Первый рабочий

(сидит поблизости за столом)

... А я считаю, что станки – от беса,
Последнего куса лишают нас.

Второй рабочий

А, было бы вино, а там – неважно...

Первый рабочий

Владелец же завода – кровопийца.
Эх, окажись он здесь, я в ад его послал бы.
Почаще надо бы, как в прошлый раз...

Третий рабочий

Брось! Толку-то... его сегодня вздернут,
А мы – как жили, так и будем жить.

Второй рабочий

Все болтовня! Пускай придет заводчик,
К нему я даже пальцем не притронусь,
А угощу вином: пусть видит, кто здесь
главный...

Х о з я и н п и в н о й
(Адаму)

Что, господа, закажем?

А д а м

Ничего.

Х о з я и н п и в н о й

Тогда долой отсюда, голодранцы!
По-вашему, я деньги сам чеканю?
Или жену я должен на панель,
А деточек своих – с сумой отправить?

А д а м

(вскакивает)

Да как ты смеешь!..

Л ю ц и ф е р

А, оставь его!

Не связывайся с наглецом!

А д а м

Ну, ладно...

Пойдем-ка дальше. Не хочу смотреть,
Как человек становится скотиной...

Люцифер

Да полно, полно! Это – то, что я
Давно искал. Тут можно веселиться,
Про все забыв. Ты слышишь топот, хохот?
Вакхических страстей так ярок блеск!
Убожества не видно под румянцем.
Ну, не прекрасно ль это?

Адам

Мне – противно.

Они подходят к танцующим.
Появляются, переругиваясь, двое нищих.

Первый нищий

Проваливай! Тут побираюсь я!

Второй нищий

Ах, сжался надо мной, не дай мне
умереть!
Я две уже недели без работы.

Первый нищий

Да ты и нищий-то не настоящий!
Исчезни! Иль – полицию зову...

Второй нищий удаляется с несчастным видом.
Первый занимает свое место.

Во имя мук и ран Христовых, люди,
Подайте нищему, убогому на хлеб!..

Солдат подходит к мастеровому, который
танцует с девицей, и отнимает у него партнершу.

Солдат

А ну, мужик! Ишь, расплясался тут...
Поди, считаешь: ты – кум королю?

Мастеровой

А ты так не считаешь? Ну, постой...

Второй мастеровой

Брось, не марайся. Отойди в сторонку.
Ты ж видишь, власть и сила – у него.

Первый мастеровой

И власть, и сила... А к тому ж и наглость!
Сидит на шее – да еще и бьет!..

Дама легкого поведения
(напевает)

Кавалеры раньше были –
А теперь их не сыскать.
На драконов в бой ходили,
Чтобы яблочко сорвать.
Нынче яблочко висит,
А никто и не глядит...

(Прижимается к молодому человеку.)

Л ю ц и ф е р

(все еще погруженный в созерцание толпы)

О, кто бы мог предположить,
Что может молодежь так мудро мыслить?
Ведь знает девушка, что этот ухажер
Сегодня не последний у нее,
И, обнимая нежно одного,
Она глазами уж другого ищет...
Ах, милые, как трогательны вы
В своих наивных трюках и приемах!
Да здравствуют порок и нищета!

Второй мастеровой

(напевает)

До чего же славно, братцы,
Потрудившись, отдыхать:
Выпить, с девкой прогуляться
Черта к дьяволу послать...

Доносятся заключительные аккорды органа. Из церкви выходит Ева. Сейчас она – девушка среднего сословия. В руках у нее – молитвенник и букетик цветов.

Ее сопровождает мать.

Торговец

(засывает)

Эй, барышня, красавица, сюда!
Дешевле вы товара не найдете!..

Другой торговец

Обманщик он, не слушайте его!
Ко мне, красавица! Вот у меня – товар!

Адам

Ах, Люцифер! Ты только посмотри:
Здесь, в этом торжище, в чаду и шуме,
Вдруг – ангел, добродетель во плоти...

Люцифер

Где? Ангелов тут – прямо пруд пруди.

Адам

Да вон, из церкви вышла... Что за
прелесть!

Люцифер

Ведь надо ж где-то показать себя. На это
Сгодится даже церковь...⁶

Адам

Перестань!

Цинизм твой неуместен. Посмотри,
Благоговением полны ее глаза...

Люцифер

Уж не в монахи ль ты, Адам, собрался?

А д а м

Не будь жесток... В душе моей темно
И холодно, но то – мое несчастье.
В девичьей же груди пусть будет свет,
Нетронутость цветка, поэзия небес...

Л ю ц и ф е р

Да покажи же, где ты тут увидел
Живого ангела! Не могу же я
Твой вкус изменчивый угадывать: на это
Едва ль способен даже Сатана.
Помочь заполучить – другое дело...

А д а м

Ах, можно ли ее, такую, не заметить?!

Л ю ц и ф е р

Вот так сказала бы, пожалуй, сойка,
Найдя в земле большого червяка, –
И на товарок покосясь ревниво:
Мол, есть ли в мире что-нибудь
прекрасней!

Таков и человек: находит он
Блаженство там, и только там подчас,
Где для других – тоска и заурядность.

А д а м

С каким достоинством она идет!..
Я даже к ней приблизиться не смею.

Л ю ц и ф е р

Иди смелей, ведь ты не новичок.
А там, глядишь, удастся сторговаться...

А д а м

Да замолчи ты!

Л ю ц и ф е р

Ну, а что такого?
Возможно, подороже, вот и все.

Тем временем к Е в е робко подходит ю н о ш а
и протягивает ей печатный пряник.

Ю н о ш а

Прошу вас, барышня, вот маленький
подарок.
Конечно, пустячок – но от души.

Е в а

Артур, как мило! Я-то полагала,
Меня забыли вы.

М а т ь

И правда, почему
Вы не заходите? Ведь мы всегда вам рады.

Идет тихий разговор. А д а м наблюдает за ними издали.
Ю н о ш а уходит.

А д а м

Неужто этому юнцу удастся то,
Что не могу я, опытный и зрелый?..
Как ласково она ему смотрела
В глаза! Как ручкой вслед махала!..
Нет, надо попытаться...

(Направляется к Еве.)

М а т ь

Я слыхала

Семья его зажиточна. Но вот
Не знаю, как они на нас посмотрят...
Тебе ж хочу сказать: не списывай совсем
Того, другого, кто цветы вручил сегодня...

А д а м

Позвольте, дорогие дамы, мне
Вас проводить: в такой толпе ведь могут
И затолкать...⁷

Е в а

Ах, это, право, дерзость!

М а т ь

Оставьте нас в покое, господин!
Кто вам позволил вольности такие?
Держите ваши комплименты при себе!..

А д а м

Они заслуженны, поверьте мне, поверьте!
О, ваша дочь – чистейший идеал
Красы и благонравия...

М а т ь

Не знаю,
Что вы там думаете про нее,
Но тот, кому достанется она,
Не будет первым встречным проходимцем.

А д а м стоит в растерянности.
К Е в е подходит цы г а н к а.

Цы г а н к а

Ай, драгоценная моя, позволь-ка мне
Взглянуть на ручку... Ах, какая ручка!
Сейчас, сейчас поведаю тебе,
Где суженый твой, самый-самый лучший...

(Водит пальцем по ладони Евы.)

Вот он, жених-красавец... Очень скоро...
И дети... И богатство... И здоровье...

(Получает деньги.)

Л ю ц и ф е р

(показывая на Адама)

Сестрица! Погадай-ка вот ему!

Цыганка

Ему-то? Голод... Нет, скорей веревка...

Адам

(Еве)

О, не спеши же оттолкнуть меня!
Я чувствую, Господь тебя создал
Лишь для меня...

Ева

Ах, мама, что ты смотришь?..

Мать

Прочь, наглый! Я полицию зову!

Ева

А впрочем, мама, пусть себе, не надо...
Он ведь плохого ничего не сделал...

(Уходят.)

Адам

О, светлое видение, ужель
Исчезла ты навек из мира?

Люцифер

Полно!

Навек... Да ты подумай про букет
В ее руках. Подарки, танцы, взгляды...

Надежда есть. Ты лишь не будь
придирчив.
А способов – считать, не сосчитать.

А д а м

Возможно... Но корысть, напор и ложь
Всегда одержат верх над чистотою.

Л ю ц и ф е р

Ну отчего же! Чистота – она
Порой всего превыше... Скажем, в школе.
Вон, кстати, несколько таких юнцов.

Появляются школяры.

П е р в ы й ш к о л я р

Ура, ребята! Плесень – позади!
Уж нынче мы насмотримся такого,
Чего не встретишь в школе никогда.

В т о р о й ш к о л я р

А может, в лес, в поля? Уж этот город:
Кругом – запреты, выгода, торговля...

Т р е т и й ш к о л я р

Давайте подеремся с кем-нибудь!
Забава – для мужчин. И не до скуки будет.

Первый школяр

Я предлагаю: уведем девчонок
У выпивших солдат – вот вам и будет драка.
Потом – за город с ними убежим.
На пиво и на танцы хватит денег,
До вечера попразднуем победу
Средь красных рож и выкриков хмельных.

Четвертый школяр

Эх, славное занятие – дразнить
Филистеров.

Первый школяр

Ну что ж, друзья мои,
Повеселимся, разомнемся всласть.
А станем старше – там нас битвы ждут
Иные: за величие отчизны.

(Убегают.)

Адам

Какое яркое, заметное пятно
На тусклом фоне. Чует мое сердце:
Тут стебель новой жизни прорастет.

Люцифер

Не торопись: на стебель мы посмотрим
Когда слетит учебных классов пыль...

А д а м

Ух, наконец ушли!..
Ну, и зачем ты мне их показал?..
Ты, Люцифер, могуществом кичился.
Так сделай, чтоб я с ней поговорил!

Л ю ц и ф е р

Пожалуй, даже Люцифер не должен
тратить
Свое могущество на пустяки.

А д а м

Прости,
Тебе – пустяк, а мне – важнее жизни.

Л ю ц и ф е р

Ну, хорошо... Но сдерживать старайся
Порывы чувств. Не бойся лгать в глаза.
Будь мне послушен – и она твоя.

*(Говорит громче,
чтобы слышно было цыганке,
что наострила уши поблизости.)*

Вот видите, милорд, как неприятно
Переодетым в городе бродить.
О, знал бы этот люд, что мы сегодня
Из Индии четыре судна ждем
С товаром...

А д а м

Да уж это точно...

Цы г а н к а

(в сторону)

Ага, тут вроде денежками пахнет.

(Подходит к Адаму.)

Ах, сударь, вижу, вы совсем не тот,
Кем кажется!.. Я тут вас огорчила
Гаданьем... Знайте, для меня нет тайн,
Мы с дьяволом давно уже на «ты»...

Л ю ц и ф е р

(в сторону)

Эй, старая карга, и ты туда же!..

Цы г а н к а

И знайте, сударь: ваши корабли
Еще сегодня в целости придут.
А что еще отрадней: есть девица,
Которая мечтает вашей стать.

А д а м

И как мне... как ее завоевать?

Цы г а н к а

Она уже, считайте, ваша, сударь.

А д а м

Она меня отвергла!..

Цы г а н к а

Чепуха!

Увидите, она здесь будет снова.

Тому порукою мое, гадалки, слово.

(Уходит.)

А д а м

Ты видишь, Люцифер: она тебя проворней.

Л ю ц и ф е р

А кто бы спорил! Старая карга

Вполне заслуживает чертовы рога.

Появляется Ш а р л а т а н. Он восседает на тележке.
Трубят трубы; тележка останавливается в центре сцены.
Вокруг собирается толпа.

Ш а р л а т а н

Дорогу, люди! Требую вниманья!

Я вам принес глубокие познания!

Без счета я потратил жизни годы,

Чтобы открыть сокровища природы...

А д а м

А это что за птица, Люцифер?

Люцифер

В науке без рекламы не прожить.
Так было и когда был ты ученым,
А нынче требуется больше шума.

Адам

Такого я себе не позволял.
Позор!..

Люцифер

Брось! Это – не его вина:
Он сам дрожит от страха, одного
Боясь: что над его могилой
Появится насмешливая надпись:

Ex gratia speciali
Mortuus in hospitali⁸.

В то время как, трудясь и день и ночь,
Он думал, как бы ближнему помочь.

Шарлатан

Я жертвовал собой во имя блага
Людей, и вот достойный результат:
Здесь, в склянке, жизни вечной эликсир,
Ему больной и дряхлый будет рад.
Его когда-то принимали фараоны,
Танкред его перед сраженьем пил,
Елене красоту он сохранил,
Составил же его великий Кеплер...

А д а м

Ты слышишь, Люцифер? Мы в будущем
с тобой
Искали ключ, а он – в давно минувшем.

Л ю ц и ф е р

Лишь настоящее мы не умеем чтить.
Для нас «сегодня» – как обжитый дом,
Так в женщине, с которой десять лет
Ты прожил, знаешь каждую веснушку...

Ш а р л а т а н

Берите, господа, пока не расхватили!
Подобный случай вам представится едва ли!

Г о л о с а и з т о л п ы

Беру, беру... Мне – посвежее чтобы!
Эх, жаль, не по карману мне, а то бы...

Л ю ц и ф е р

Ну, видишь: люд простой – он ни во что
не верит,
Но чудо помяни – и вынесет он двери.

Возвращаются Ева с матерью.
За ними, что-то нашептывая им, торопится цыганка.

Е в а

К чему все эти разговоры? Право...

Цыганка

Чтоб в ад мне провалиться, если вру:
Тот господин в вас до того влюблен,
Что хоть сейчас в метрессы⁹ вас возьмет,
Жить будете в хоромах, как принцесса,
В театры ездить на четверке лошадей...

Мать

Да, если взвесить, так стократ разумней,
Чем жизнь прожить в замужестве унылом
В сапожной мастерской, сырой и грязной...

Цыганка

Вон он. Ишь как вас ищет взглядом...

Ева

Уже однако мог бы и заметить!
Да... руки белые, и вид вполне господский.

Мать

Его приятель – тоже ничего.
Хоть нос крючком и ноги кривоваты,
Но в общем-то мужчина – хоть куда...
Пойду я, дочка. Самый лучший способ
Помочь в подобном деле – не мешать.

Цыганка

(Адаму)

Вот и красавица. Она – в мечтах о вас...

А д а м

Лечу, лечу... О счастье, о блаженство!..

Цы г а н к а

Посредницу-то не забудьте тоже.

Л ю ц и ф е р

(дает ей деньги)

Вот деньги. И – мое рукопожатье.

Цы г а н к а

(взвизгивает)

Ой, бедная моя рука!

(Убегает.)

Л ю ц и ф е р

Вот то-то!

Будь ведьма ты, сейчас бы ты визжала
От счастья...

Е в а

(Адаму)

Ах, мой милый господин...
Здесь столько всякой всячины вокруг –
Румяна, пудра... Вы бы мне купили?

А д а м

Румянец на твоих щеках, о дева,
Прекраснее искусственных румян.

Е в а

Вы так добры!

А д а м

О, не смущай меня!
Брильянты, жемчуга я буду рад на шейку
Тебе повесить, но не для того,
Чтобы ее украсить. Нет, для них
Достойней не найдется места в мире.

Е в а

Вон там я видела торговцев-ювелиров.
Но даже близко не посмела подойти.

А д а м

Пойдем, посмотрим.

Л ю ц и ф е р

Это ни к чему,
Есть у меня с собою куча самоцветов.
(Протягивает Еве пригоршню украшений.
Ева с восторгом разглядывает их, примеряет.)

Е в а

Ах, как красиво! То-то станут все
Завидовать...

А д а м

Но это вот сердечко
Чтоб я не видел больше.

Е в а

Хорошо,
Могу и выбросить, раз вам оно
Не нравится.

(Бросает кулон на землю.)

Л ю ц и ф е р

И правильно. А я
Еще и раздавлю его ногою.

(Наступает на кулон.)

Е в а

Ах, чей-то стон... Нет, вроде показалось?

Тем временем через сцену везут на тележке
осужденного. Следом бежит толпа любопытных.

В ы к р и к и и з т о л п ы

Скорее, братцы!.. Я же говорил!..
Он так в своей вине и не сознался!..
Скорей за ним!..

А д а м

Что это там за шум?
Что за смятение?..

Е в а

Там на виселицу вора
Везут. Пойдем и мы! Какой удачный случай:
И развлечемся, поглядим на казнь,
И всем мои покажем украшенья...

А д а м

А в чем виновен он?

Е в а

Не все ль равно?

Л ю ц и ф е р

Да, все равно. Но я вам расскажу:
Он на заводе Ловела работал,
Имея дело со свинцом. Свинец же — яд.
Так угодил надолго он в больницу,
Жена его осталась без копейки...
У Ловела же был повеса-сын,
Он женщину несчастную утешил...

П е р в ы й р а б о ч и й

Не вешай голову, приятель! Ты умрешь,
Но светлым нам останешься примером.

Л ю ц и ф е р

Муж вышел из больницы, а жены
И след простыл. Работы тоже нет.
Угрюмой страстью закипело сердце.

Он – к сыну Ловела, а тот ему – по шее.
Наш бедолага нож схватил кухонный...
Теперь его казнят... А старый Ловел,
Лишившись сына, помешался с горя...

Появляется безумный Л о в е л. Взгляд его блуждает,
волосы всклокочены. Он слышит последние
слова Л ю ц и ф е р а.

Л о в е л

Ты лжешь! Я стар, но я в своем уме!
Я постоянно слышу голос сына...
О, заберите все мои богатства,
Я все отдам, чтобы его не слышать ...

Т р е т и й р а б о ч и й
(осужденному)

Товарищ, будь спокоен, мы с тобой!
Когда-нибудь ты будешь отомщен.

П е р в ы й р а б о ч и й
Гордись, ты выше этой подлой банды!
(Осужденного увозят.)

А д а м
(Люциферу)

Зачем ты это показал мне, Люцифер?
Кто скажет, кто тут подлинный преступник?
А может, общество всему виной?
Где все прогнило, там цветет преступность.

Л о в е л

Да, общество... О, заберите всё.
Лишь бы не слышать тот загробный шепот...

(Уходит.)

Е в а

Пойдемте же! А то не хватит места.

А д а м

Как хорошо, что я не стал судьей!
Легко писать закон, в удобном кресле сидя,
И выносить разумный приговор.
Но как же трудно сердце изучать,
Прощупывать в нем каждый закоулок!..

Л ю ц и ф е р

Ну, если б суд копался в каждом сердце,
Он никогда не вынес бы вердикт...
Никто не совершает зло во имя зла.
Ведь даже дьявол ищет аргументы
И выбирает те, что всех весомей.
Ученый правовед лишь рассекает узел,
Распутать нити в коем не дано
И тысячам прилежных филантропов...

Тем временем они подходят к Тауэру, в одной из ниш
которого выставлена икона.

Е в а

Ах, друг мой, задержитесь на минутку:
Я лишь цветы к иконе положу...

Л ю ц и ф е р

(шепотом)

Нет, не пускай ее – иначе нам конец.

А д а м

Она еще дитя, не стану ей мешать.

Е в а

Икону эту я еще ребенком
Любила. И теперь, как прохожу
Пред нею, на душе такая радость...
Сейчас, сейчас, я быстро... А потом
Мы шаг ускорим, чтоб не опоздать...

Кладет букетик возле иконы. Цветы сразу вянут,
а украшения на шее и на руках превращаются в ящериц
и осыпаются с нее.

Ах, боже, боже! Что это такое?

Л ю ц и ф е р

Вот, я предупреждал тебя...

Е в а

Спасите!

А д а м

Спокойно, милая! На нас уже глядят...
Не бойся, будет для твоей красивой шейки
Без счета золота и жемчугов.

Е в а

Прочь от меня!.. На помощь! Люди! Люди!
Спасите от мошенников! Они
Со старой ведьмой сговорились, видно,
Чтоб честную девицу обмануть...

Вокруг собирается народ. Появляется цыганка, с ней
полицейские.

Ц ы г а н к а

Они фальшивыми деньгами расплатились,
Монеты превратились в ртуть¹⁰...

Л ю ц и ф е р

А может,
Не деньги вовсе виноваты, а твоя
Рука нечистая... Адам, пойдем отсюда!

Они скрываются в башне и, пока внизу царит переполох,
вновь появляются на верхней площадке.

И нет согласованья многих волей?
Взгляни ж туда на миг духовным взглядом
И ты увидишь: их совместный труд
Творит одно невиданное дело –
Не для себя, для нас, смотрящих сверху.

Сцена темнеет. Народ, беспорядочно толпившийся на площади, теперь группируется в центре. Люди роют огромную яму-могилу и, танцуя вокруг нее, один за другим прыгают вниз – кто молча, кто зовя за собой следующих.

Хор

Дружней звени, работай, заступ,
Покуда солнышко не село!
И ничего, что никогда
Не завершим свое мы дело.
Тут наша колыбель и гроб,
Мы завтра снова рыть начнем,
Наш котлован зияет пастью,
Родился – значит, будешь в нем.

Звонит погребальный колокол.

Конец работы! Спать идите!
Вздыхните! Заступы – долой!
А утром те, кто встать сумеет,
Трудиться будут, ждать отбой...

Кукольник

Ну вот, комедию закончил я.
Хоть кто-то посмеялся тут, друзья?

Хозяин пивной

Ну как вино? Ага, не очень?
Другого нет. Спокойной ночи!

Цветочница

Нет ни цветочка у меня в корзинке...
Сорвете новых – на моей могилке.

Цыганка

Вот все узнать свою судьбу желали.
Узнали – и от страха задрожали.

Ловел

В богатстве я покоя не нашел...
Теперь покой бесплатно я обрел.

Рабочий

Неделя позади, пришел субботний вечер.
Пусть отдыхают ноющие плечи.

Школьник

Зачем прервали мне прекрасный сон?
Уйдите все! Пускай продлится он!

Солдат

Я шел по жизни доблестно и прямо.
Конец же, как у всех, – вот эта яма...

Дама легкого поведения

Развевалось хмельное забытье.
У ямы зябко... Что на дне ее?

Осужденный

Пусть кандалы звенят на брэнной плоти,
Там, за порогом, вы иной закон найдете.

Шарлатан

Кичились мы всезнанием своим —
И вот теперь, разинув рты, стоим.

Ева

Клубится бездна возле ног моих,
Но не страшит меня ее зиянье:
Лишь брэнное, лишь прах в нее падет,
А суть моя над ней парит в сиянье.
Несу я в сумерки земного бытия
Любовь, поэзию и молодость без края.
Моя улыбка освещает жизни мрак,
Как светлый луч потерянного рая.

(Уронив в яму вуаль и плащ, поднимает лицо.)

Люцифер

Ты узнаешь ее, Адам?

Адам

О, Ева, Ева!..

СЦЕНА ДВЕНАДЦАТАЯ

На сцене монументальный ансамбль – двор фаланстера¹. По обеим сторонам – сквозная колоннада. С правой стороны двигаются паровые машины на колесах, меж ними снуют рабочие. В левом – собрание самых различных предметов и аппаратов естественнонаучного назначения, астрономические, химические, физические приборы; среди них ходит сосредоточенный ученый. Все обитатели фаланстера одеты одинаково. Адам и Люцифер появляются из-под земли в середине двора. День в разгаре.

Адам

О! Где мы? Что за странная страна?
Что за народ вокруг?

Люцифер

«Страна»... «Народ»...

Понятий этих больше нет в помине.
Когда-то мы с понятием «отчизна»
Предубеждениями глупыми ведомы,
Носились, как собака с жирной костью,
Ее ревниво от других оберегая.
Теперь отчизна людям – вся земля.
Плечом к плечу они вперед шагают,
И над единым, гармоничным строем
Наука бдит, диктуя общий ритм.

Адам

О, вот он, мой желанный идеал!
Вот то, о чем мечтал я изначально...
Ну да, «отчизны» мне немного жаль...

Мне кажется, и тут, в порядке новом,
Она была б на месте: сердце наше
Бойтся безграничности. Ему
Уютней там, где горизонт поближе,
Где прошлое и будущее рядом,
Где можно навестить могилы предков...
Ведь за семью ты кровь готов пролить.
А за товарища... ну, разве только слезы.

Л ю ц и ф е р

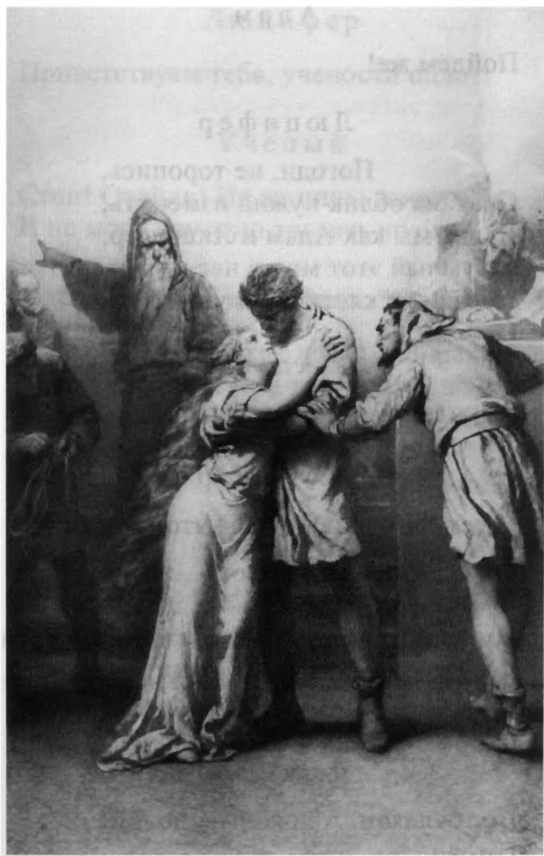
Вот-вот: отрекся ты от идеала,
Его и разглядеть-то не успев.

А д а м

Нет, что ты! Просто хочется узнать,
Что за идея этот пестрый мир
Так прочно и легко объединила,
Что за идея жар людских сердец,
Такой изменчивый, непостоянный,
Обману и случайности подвластный,
Направила к одной прекрасной цели...
Скажи же, наконец, где мы сейчас?
Дай сердцу моему вкусить блаженства!
Так много выстрадав, неужто человек
Не заслужил себе немножко счастья?

Л ю ц и ф е р

Что ж, радуйся: перед тобой – фаланстер,
Один из множества подобных в этом мире.



*Иллюстрация М. Зичи к «Трагедии человека».
Сцена двенадцатая, фаланстер*

А д а м

Пойдем же!

Л ю ц и ф е р

Погоди, не торопись.
Сначала облик нужно изменить,
Явись мы как Адам и Люцифер,
Разумный этот мир в нас не поверит:
Посадит в клетку или уничтожит.

А д а м

Ах, что за чушь ты, право, говоришь!

Л ю ц и ф е р

И тем не менее поверь, что это так.

А д а м

Ну, ладно, делай, как считаешь нужным.

Л ю ц и ф е р делает несколько пассивов, и оба становятся
 неотличимыми от обитателей фаланстера.

Л ю ц и ф е р

Вот балахон. А локоны – долой ...
Готово.

А д а м

Первым будет пусть ученый.

Люцифер

Приветствуем тебя, учености оплот!

Ученый

Стоп! Отойди! Не видишь: занят я
И не могу впустую тратить время.

Люцифер

Жаль! Мы к тебе так долго добирались!
До нас в фаланстере три тысячи восьмом
Дошла молва о мудрости твоей,
И мы пришли, желая поучиться...

Ученый

Ну, если так... Достойное желанье.
Эксперимент мой может подождать,
Спиртовку я под тигелем оставляю,
Чтоб сохранило вязкость вещество...

Люцифер

(в сторону)

Ура, я не ошибся: и в тебе,
В тебе, кто разложил на элементы
И мертвый камень, и живую плоть,
Остался нефилтруемый осадок –
Огромное тщеславие...

У ч е н ы й

Итак,
Что вас интересует, чужеземцы?
А кстати, по профессии вы кто?

А д а м

Мы знание на отрасли не делим.
Мы все желаем в целом обозреть.

У ч е н ы й

Неправильно. Ведь в малом, мне известно,
Большое прячется. Вещей так много в мире,
А жизнь так коротка...

А д а м

О да, о да!
Согласен: нам не обойтись без тех,
Кто камень тешет, кто песок подносит:
Без них дворец не будет возведен.
Однако эти жалкие пигмеи
Блуждают в темноте, не понимая,
Что, собственно, возводят руки их...
Лишь архитектор видит целиком
Все здание. Пускай он не умеет
Раствор замешивать, но в голове его
Рождается божественное нечто...
Вот так на роль ученого смотрю я.

Люцифер

Вот для чего пришли мы, о великий!

Ученый

Да, вы правы. Я утверждал всегда:
Все ветви, направления в науке
Суть клеточки большого организма,
Который в целом лишь способен жить.

Люцифер

Так дама завораживает нас
Всем существом: улыбкой, взглядом,
платьем...

Ученый

Но это все – химический процесс...

Люцифер

Вот именно! А жизнь таится в центре.

Ученый

Ты угадал!

Люцифер

Нет, это до меня
Сказал один великий математик.

Ученый

Н-да... Каждый, из тщеславия, себя
Считает центром мудрости вселенской...

Люцифер

Ты ж дальновидно химию избрал
Своим предметом.

Ученый

О, тут я согласен...
Но не пора ль нам осмотреть музей?
Подобного нигде вам не найти.
Вы здесь увидите немало экземпляров
Зверей, что вымерли давным-давно,
А прежде было их вокруг не счесть,
И предки наши, варвары в то время,
Делили с ними место на земле...
Людская память множество легенд
О них хранит: вот, скажем, что они
Служили людям вместо паровозов...

Адам

О, это ж конь!.. Да, в этаким уродце
Узнать красавца Альборака² нелегко...

Ученый

А этот зверь был человеку друг
И жил с ним вместе. Тот его кормил,
Любил, совсем не заставлял работать.

Зверь был умен и предан, даже мысли
Хозяина читал, стерег жилище,
За собственность хозяйскую готов
Был жизнь отдать, хозяину прощал
Все слабости его великодушно
За ласковое слово, теплый взгляд...
Все это я прочел в старинных книгах –
Иначе б не поверил никогда.
Ах, очень много странного в минувшем,
В тех сказках, что дошли до наших дней...

А д а м

Ага, собака... Да, все так и есть.

Л ю ц и ф е р

Адам, поосторожней! Ты нас выдашь...

У ч е н ы й

Вот этот зверь был раб у бедняка...

А д а м

Как и бедняк рабом был у богатых.

У ч е н ы й

А это – царь пустыни ...

А д а м

Боже, лев!

Вот тигр, шакал... А вот лесная лань...
Какие же у вас остались звери?

Ученый

Что за вопрос? «У вас»? А там, где ваш
Фаланстер, разве там – другое?
Мы сохраняем все полезное. Все то,
Чего наука не сумела человеку
Успешно заменить: свинью, овцу. Однако
Теперь они, конечно, лишены
Тех недостатков, с коими природа
Во время оно сотворила их.
Теперь свинья – гора живого сала,
Овца – сплошная шерсть на груди мяса,
Всё – как в лаборатории, по граммам
И миллиметрам выверено... Но
Ты это все и сам прекрасно знаешь.
Посмотрим же сюда: вот уголь. И таких
Огромных глыб у нас – не счесть запасов.
Когда-то уголь из глубоких шахт
Работник добывал, во тьме, в поту;
Теперь его – из воздуха сгущают
Машинами. А этот вот металл
Железом назывался; он давно
Исчерпан, но взамен его наука
Открыла алюминий³... Тут, смотрите,
Брусок блестящий: это знаменитый,
Но совершенно бесполезный вид
Металла, – раньше золотом он звался,
Теперь – никак. Вот так же человек
В невежестве своем считал, что есть на
свете
Верховный разум и над сущим всем

Он властвует; его он почитал
И алтари ему повсюду ставил.
Подобным образом он в золоте искал
Мерило всякой ценности и видел
В нем красоту, и право, и закон;
И все, что свято, был готов отдать,
Чтоб завладеть хоть пригоршней металла
И все на свете на него купить...
Вы не поверите, но часто даже хлеб!

А д а м

Ну, это нам известно. Что еще?

У ч е н ы й

Ты очень много знаешь, чужеземец!..
Быть может, обратимся к древней флоре?..
Вот роза пред тобой – последний экземпляр,
Успевший в нашем мире распуститься.
Вещь бесполезная, забава для детей,
Но ей – и ей подобным паразитам –
Удобренные отводили грядки,
Пригодные для зерновых культур.
И, как ни странно, наш далекий предок
В таких игрушках что-то находил.
Похожие цветы производил и разум:
На нивах, что звались «поэзия» и «вера», –
Он погружался в мир туманных грез
И тратил силы лучшие впустую,
Забыв о главных целях бытия.
Вот тут у нас – два редких экспоната.

Один – поэма. Автора ее –
В те времена, когда еще известность
Была в чести, – Гомером люди звали.
Так вот: он там рисует странный мир,
Зовущийся Аид⁴. Мы каждую строку
В поэме той давно уж опровергли.
Второй – «Агрикола»; его придумал Тацит⁵.
Собрание жалких и смешных химер
Нелепого, уродливого мира...

А д а м

Ах, значит, все-таки они остались –
Хоть эти два немеркнущих труда –
Из лет великих скорбным завещаньем...
Но и они не в силах вдохновить
Потомство жалкое, подняв его на бунт,
Чтоб сокрушить ваш выморочный мир?..

У ч е н ы й

Вопрос твой, чужеземец, правомочен,
Мы тоже этого боялись, ибо яд,
Что в них таится, грозен и опасен.
А потому читать их могут только те,
Кто дожил до шестидесяти лет
И посвятил всю жизнь свою науке.

А д а м

Но разве сказки простодушной няньки
Не тот же яд для слабого сознания
Дитяти?

Ученый

О, как точно! Потому
У нас и няньки лишь об уравниеньях
На сон грядущий детям говорят.

Адам

(в сторону)

О ужас! Не стесняются они
Лишать потомство сладостного детства!

Ученый

Идем же дальше!.. Тут у нас предметы
Довольно странные; их назначенье смутно.
Вот пушка, а на ней – загадочная надпись:
Ultima ratio regum⁶. – На что она,
Никто не знает. Рядом с нею – меч.
Служил убийству он, но, что совсем неясно,
Тот, кто убил, убийцей не считался...
Смотри: картина. Создана вручную,
Готовили ее, быть может, много лет.
А что на ней? Причудливая сказка.
Сейчас работу эту только солнцу
Мы доверяем, и оно у нас
Не бредни лживые на холст наносит,
Но точно отражает нашу цель...

Адам

(в сторону)

Да только нет искусства, нет души...

У ч е н ы й

Ты видишь это множество предметов?
Убожество, наивность, детский сон!
Бокал – с узором, спинка стула – с птицей...
Пустой фантазии ненужная игра...
Свежее ли вода в таком бокале?
Удобней ли на стуле том сидеть?
Теперь все это делают машины –
В рациональной, безупречной форме.
Залог же совершенства крайне прост:
Уж если делает рабочий гайку,
То до могилы делает ее...

А д а м

И в том, что делает, нет ничего,
В чем личность мастера жила бы после
смерти...
Где ж сила, мысль найдут теперь
возможность
Свой генезис небесный доказать?
Когда ж, борьбы возжаждав, человек
Оглянется в унылом этом мире,
Восторг опасности не ждет его нигде.
Нет даже хищника на всей Земле, который
Ему зубами бы, когтями угрожал.
Да, разочаровался я в науке:
В ней, вместо ожидаемого счастья,
Я вижу лишь унылое школярство.

У ч е н ы й

Как?! Ты не видишь, что на всей Земле
Воплощена мечта людей о братстве?
Что мы забыли слово «нищета»?
Да разве ради этого не стоит
От риска отказаться, от борьбы?

А д а м

Ну, хорошо... Скажи мне, будь любезен,
Какая же идея правит вами,
Какою целью вы вдохновлены?

У ч е н ы й

Идея, цель у нас одна лишь: выжить.
В те времена давнишние, когда
Мы, люди, появились на Земле,
Она была гостеприимным домом.
Лишь руку протяни – и все тебе
Она для сытости и неги предлагала.
И человек бездумно потреблял
Ее блага, как червь, что пожирает
Прекрасный плод, устроившись внутри,
И, сытый, сладким грезам предавался,
Творил поэзию и мыслил о высоком.
Но – истощилась мякоть у плода,
И нашим поколениям к природе
Приходится разумней подходить.

Уже и Солнце наше остывает,
Земля былых не знает урожаев,
И мы, чтоб с голоду не умереть,
Тепло из океана добываем:
Запас энергии в воде – неисчерпаем,
На тысячи четыре с лишним лет
Его достанет нам⁷. Да, вот еще:
Наука близко к тайнам организма
Подобралась... И, кстати, хорошо,
Что мы об этом тут заговорили:
Я чуть не позабыл про тигель свой,
Что на огне стоит... Ведь я как раз
Работаю над этой проблемой...

Л ю ц и ф е р

Увы! Дела неважны человека,
Коль в тигеле он должен начинать
Жизнь новую... Положим, ты решишь
Задачу... Но подумай: что тогда!
Какой ужасной станет жизнь без тайны –
Любовь свой смысл извечный потеряет,
А существо живое, человек,
Утратит связи с матерью-природой,
Останется, как древо без ветвей,
Как тусклый огонек свечи на льдине...
Коль в тигеле затеплится сознание,
Лишенное и радости, и страха⁸, –
Скажи: откуда, как проникнет в сердце
Зерно, что в личность вырастет потом?

Ученый

Смотри, смотри: как яростно бурлит,
Переливается в моих пробирках плазма,
Какие пузыри всплывают в ней!
Родство и чуждость составных частей,
Взаимодействуя, в итоге подчинятся
Разумной воле плана моего.

Люцифер

Смотрю и не могу никак понять:
Как у тебя выходит, что друг друга
Несовместимые не уничтожат силы,
А родственные – не сольются вместе?

Ученый

Ты говоришь бессмыслицу, друг мой.
Закон материи сокрыт извечный в этом.

Люцифер

Понятно. Но на чем основан он?

Ученый

На чем основан? То есть как: на чем?
Он есть – и все. Так нам диктует опыт.

Люцифер

Природа, стало быть, все делает сама.
А ты при ней – как истопник при печке...

Ученый

Отнюдь! Смотри, ее я запер в тигель,
Чтоб вырвать тайны, скрытые досель...

Люцифер

Я жизни в этом тигеле не вижу.

Ученый

Терпение! Я своего добьюсь.
Кто столько выведал секретов организма,
Кто столько раз вскрывал живую плоть...

Адам

Тот каждый раз общался только с трупом.
Наука может лишь плестись за жизнью,
За вечно юной сутью бытия.
Так нанятый поэт воспеть способен
Великие деянья полководца,
Но смысл провидеть их – увы, увы...

Ученый

Зря насмехаетесь. Не видите вы разве:
Нужна лишь искра – и возникнет жизнь...

Адам

Но искру-то – откуда ты возьмешь?

Ученый

Еще один лишь шаг мне надо сделать...

А д а м

Но тот, кто шага этого не сделал,
Не сделал и не знает ничего.
Ведь шага этого как раз и не хватает,
Чтобы порог перешагнуть священный...
О, сделает ли кто-нибудь его?..

В этот момент пар, поднимающийся над тиглем,
внезапно сгущается; из него звучит громовой голос.

Г о л о с Д у х а З е м л и

Нет, никогда!.. Мне тигель этот слишком
И тесен, и велик... Адам, ведь ты меня
Прекрасно знаешь... Смертным ли понять?..

А д а м

Ты слышишь этот голос, голос Духа?
О, человек, надменный и бессильный,
По силам ли тебе тягаться с ним?

У ч е н ы й

Ты бредишь, чужеземец! Ты безумен!..

Тигель лопается. Д у х З е м л и исчезает.

Теперь придется начинать сначала...
А цель ведь так была уже близка!
Случайность глупая – и месяцы усилий
Пропали...

Люцифер

Да, когда-то в этом рок
Усматривали, и не стыдно было
Под властью рока гибнуть человеку.
А жертвой случая стать – это ль не позор?..

Слышится звонок.

Что это значит?

Ученый

Наступил конец
Дневной работы. Люди соберутся
С полей и фабрик. Кто был нерадив,
Наказан будет. Остальным распределят
Детей и женщин... Ну, пора идти,
Там у меня обязанностей много ...

Длинной вереницей идут мужчины, в другой веренице – женщины, некоторые из них с детьми. Среди женщин – Ева. Во дворе все они образуют круг. Вперед выходит старец. Адам, Люцифер и ученый наблюдают за происходящим, стоя на авансцене, перед музеем.

Старец

Тридцатый номер!

Лютер⁹

(выходит из шеренги)

Есть.

Старец

Ты, Лютер, снова
Сверх меры разогрел котел в котельной.
Похоже, ты нисколько не следишь
За пылкостью своих страстей и чувств –
И подвергаешь риску весь фаланстер.

Лютер

Но кто же устоит перед соблазном
Поллюбоваться пламенем в печи!
О, как бушует, как ревет огонь,
Пытаясь вырваться и поглотить всю землю!
А ты стоишь, и уголь в пасть ему
Лопату за лопатой кидаешь,
И снова, снова... И восторг тебя
Охватывает... Власть тебя пьянит
Над бешеной стихией...

Старец

Замолчи!
Сегодня остаешься без обеда.

Лютер

(возвращаясь в строй)

Но завтра я опять туда вернусь...

Адам

Возможно ль? Да ведь это Мартин Лютер!

Старец

Двести двенадцать!

Кассий¹⁰

(выходит)

Я.

Старец

Тебя я в третий раз
Предупреждаю: если будешь драться,
Останешься надолго без еды.

Кассий

(направляясь обратно в строй)

Я не согласен. Разве лучше было б,
Когда бы жаловаться я пошел?
Есть сила у меня и кулаки.
А тот, кого я бил, он что – калека?
Он защищаться почему не смел?

Старец

Не препирайся!.. Череп твой по форме
Характер благородный выдает¹¹,
Но этот факт не служит оправданием
Дурных привычек. Стало быть, лечению
Ты подлежишь и станешь благонаправным.

А д а м

Ах, Кассий! Жаль, ты не узнал меня,
Кто был с тобою в битве при Филиппах!..
Нет, пагубны теория и строй,
Ей созданный, коль оценить они
Величие такой души не могут.

С т а р е ц

Четырехсотый!

П л а т о н ¹²

(*выходя*)

Слышу.

С т а р е ц

Ты опять
В мечтания настолько погрузился,
Что скот, тебе доверенный, забрел
В посевы. И за это будешь ты
Стоять коленями весь вечер на горохе.

П л а т о н

(*возвращаясь в строй*)

Мечтать и стоя на горохе можно.

А д а м

Да, жалок твой удел в том обществе, Платон,
Которым ты когда-то столько бредил.

Старец

Так... Семьдесят второй!

Микеланджело¹³

(выходит)

Я здесь.

Старец

Ты мастерскую
В порядок не привел, работу завершив.

Микеланджело

Сознаюсь: мне до смерти надоело
Строгать для стульев ножки целый день.
Ведь сколько я просил позволить мне
Хоть как-то изменить их цвет и форму...
Нет, не позволили. Просил: пускай не
ножки,

А спинки делать, для разнообразья...
Все бесполезно... Чтобы не сойти
С ума, я бросил все и убежал отсюда...

(Встает в строй.)

Старец

За своеволие весь вечер в общей спальне
Ты просидишь без воздуха и света.

А д а м

О Микеланджело! Как, полагаю,
Мучительно для сердца твоего,
Что не дано возможности творить!..
Как много вижу я знакомых лиц вокруг,
Сердец, где дремлет творческое пламя!
Того я знал в сражениях, а тот
Был жизнь готов отдать идеи ради.
Тот шар земной исследовал бесстрашно...
И всех их нынче под одну гребенку
Постригло государство... Люцифер,
Пойдем отсюда! Мочи нет смотреть...

С т а р е ц

Сегодня я вам должен сообщить,
Что двое из наличного состава
Детей в фаланстере¹⁴ достигли той поры,
Когда им материнская забота
Не требуется больше, и они
В команду юниоров переходят.
Посмотрим же на них!

Выходят две женщины; каждая держит за руку ребенка.
Одна из женщин – Е в а.

А д а м

О, Люцифер, стой!..
Так, значит, в этом черством мире
Есть красота, поэзия...

Люцифер

Мы вроде
С тобой идти куда-то собрались...

Адам

Нет, Люцифер. Боюсь, мы не уйдем...
Мы тут останемся. Боюсь, весьма надолго.

Старец

Ученый! Ну-ка, подойди. Измерь
Их черепа: для поприща какого
Они пригодны?

Ученый исследует головы детей.

Ева

Что нас ожидает?

Адам

О, этот голос!

Люцифер

Что, Адам, тебе,
Познавшему Семирамиды прелесть¹⁵,
Одна из заурядных здешних женщин?

Адам

Но эту я тогда не знал...

Люцифер

Ах, вот так?

Вот он, извечный довод всех влюбленных.
Считает каждый: это он открыл
Любовь и страсть, а до него ни разу
Никто и никогда любить не мог
По-настоящему... И так тысячелетья
Все повторяется. Не веришь мне, Адам?

Ученый

Вот этого ребенка на врача
Учите. Этот будет пастухом.

Старец

Все ясно с ними. Уведите их.

Ева вдруг бросается к детям.

Ева

Прочь! Прочь! Ребенок этот – мой!
Кто оторвать его от матери посмеет?

Старец

Чего вы тянете? Заканчивайте дело!

Ева

Дитя мое, не я ль тебя вскормила
Своею грудью? Нет на свете сил,
Что разорвать способны эту связь!

Могу ль я допустить хоть на мгновенье,
Чтоб затерялся ты в толпе и чтоб глаза
Мои тебя пытались понапрасну
Найти во множестве чужих похожих лиц?..

А д а м

Эй, люди, если есть для вас святое,
Оставьте этой женщине дитя!

Е в а

О, будь благословенен, чужеземец!

С т а р е ц

Твои слова, чужак, весьма опасны.
Ведь если мы позволим возродиться
Такому предрассудку, как семья,
Все рухнет, что построено наукой.

Е в а

Ах, что мне эта мертвая наука!
Природа мне другое говорит!

С т а р е ц

Ну что, наступит этому конец?

А д а м

Эй, пальцем к ней не смейте прикасаться!
Тут где-то меч был: я вам покажу,
На что он годен!

Люцифер

Образ сна, замри!

(Кладет руку на плечо Адаму. Тот цепенеет.)

Почувствуй, человек, моей десницы силу!

Ева

Дитя мое!..

(Падает без чувств; ребенка уводят.)

Старец

Две женщины – без пары.

Желает кто-нибудь на эту ночь их взять?

Адам

Да, я хочу!

Старец

Ученый! Ты что скажешь?

Ученый

Мужчина с головою, полной вздора,

И женщина, чья психика больна...

Не будет тут здорового потомства!

Адам

Нет, погодите! Спросим у нее...

Е в а

О, я твоя, прекрасный чужеземец!

А д а м

Весь пыл моей души, о женщина, он твой!

Е в а

И я люблю тебя! И чувствую: навеки.

У ч е н ы й

Безумие... Как это странно, право,
Увидеть в нашем просвещенном веке
Такой вот архаизм... Откуда взялся он?

А д а м

Он – поздний луч эдемского сиянья.

С т а р е ц

Какой абсурд!..

А д а м

Не стоит нас жалеть!

Быть может, мы безумны, пусть. Но вашей
Холодной трезвости мы не хотим... Ведь
все,

Что в мире благородно и прекрасно,
От этого безумья происходит,
Когда ему не создает границ

Унылая рассудочность... Да, наши
Идеи, мысли лишь пугают вас,
Из варварских, но искренних времен
Они исходят, где порыв душевный
Не презираем был, неся в себе
Знак, отголосок истины высокой,
Высоких сфер, божественных идей...

(Обнимает Еву.)

С т а р е ц

Не слушайте его!.. И – в лазарет обоих!

Л ю ц и ф е р

Тут надо быстро действовать, Адам!
Я увожу тебя, пока еще возможно...

(Проваливаются.)

СЦЕНА ТРИНАДЦАТАЯ

Космос. Вдали, апельсиновой долькой, виднеется Земля. Она все уменьшается, пока не превращается в светящуюся точку, звезду среди других звезд. Вокруг – полумрак; постепенно он переходит в полную тьму. Адам, в облике старика, и Люцифер летят в пустоте.

Адам

Скажи, куда безумный наш полет
направлен?

Люцифер

Не ты ль мечтал, от праха отряхнувшись,
Парить в высоких сферах, там, откуда
К тебе донесся, если правильно я понял,
Глас родственного духа?

Адам

В общем, да.

Но путь не мыслил я таким суровым.
Вокруг так пусто все и так мертво.
Не космос, а сплошное святотатство...
Два чувства борются в моей душе:
Убожество Земли я вижу ясно,
Хочу ее отринуть, быть подальше,
А в то же время – без нее тоскую...
Ах, Люцифер, взгляни, взгляни туда:
Сперва цветы мы перестали видеть,
Потом – деревьев кроны, рощу, лес.
И милый край, где все тебе знакомо,
Равниной стал, унылой, как доска.

Не видно ничего, что прежде сердце грело...
Вон горы – комья грязи на дороге...
Туч грозowych гряда, где молнии сверкают,
Что ужас вызывают у людей, –
Отсюда – облачко клубящегося пара;
Бескрайний океан, седой от пены,
Отсюда – лужа мутная на шаре,
Что удаляется, кружась, во тьму,
Теряясь меж миллионами подобных...
О, Люцифер, неужто даже он...
Неужто он для нас теперь потерян?..

Л ю ц и ф е р

Здесь, в горних сферах – убедись, Адам, –
Сначала покидает нас способность
Воспринимать прекрасное, потом
Способность чувствовать величие и силу;
И остается математика одна...

А д а м

Мелькают мимо звезды и планеты...
Не вижу ни препятствия, ни цели...
Что бытие, когда в нем нет любви
И нет борьбы! Мне зябко, Люцифер!

Л ю ц и ф е р

Что ж, видно, доблести твоей запас
исчерпан.
Тогда – вернемся строить замки из песка.



*Иллюстрация М. Зичи к «Трагедии человека».
Сцена тринадцатая, космос*

Нет, ни за что! Вперед! Утихнет боль,
Когда последние порвутся нити,
Что связывают нас с родной Землей...
Но... что это? Перехватило горло,
Кружится голова, в груди нет больше сил...
О, стало быть, история Антея,
Что жил, дышал, пока Земли касался¹, —
Не просто сказка?

Да, совсем не сказка!
Ты знаешь, кто я: вечный Дух Земли.
Когда ты дышишь, я дышу в тебе.
Здесь – моего могущества граница:
Вернешься – будешь жить, а дальше
полетишь –
Погибнешь в миг. Так капелька воды
Есть дом родной для сотен инфузорий.
Земля – вот капелька твоя.

Напрасно
Грозишь мне! Тело – да, оно твое,
Но мысль, но истина – не ведают границ,
Их бытие – извечно и бескрайне:
Не то что твой материальный мир.

Голос Духа Земли

Тщеславный человек! Ну, что же, волен ты
Попробовать узнать, что было раньше:
Цветок – иль аромат, луч солнца – иль само
Светило, форма – или содержание?
О, если бы ты сам увидеть мог,
Как неприкаянна твоя душа в пространстве,
Как мечется она, ища опоры,
Смысл, цель, предназначение свое.
И ничего уже не понимает, –
Ты б ужаснулся. Ибо мысль, и чувство,
И представления, и вся твоя свобода –
Лишь излучения того комочка пыли,
Что ты зовешь Землей. И будь другим
комочек,
Меня бы не было, и не было б тебя...
Все то, что для тебя – добро и зло,
Возвышенное, низкое, больное,
Здоровое, – все это порожденье
Меня, Земного Духа. Я есть то,
Чему твой дом, Земля, обязан формой.
И то, что здесь есть истина и благо,
В ином, не нашем мире, может быть,
Есть ложь и зло, абсурд и невозможность.
Что воздух здесь, там, может, мысль, идея,
Что свет у нас, там это, может, звук,
Что здесь живет, растет, там – леденеет...

Адам

О, не держи меня! Я ввысь, я вдаль лечу...

Г о л о с Д у х а З е м л и

Адам, Адам, последний миг все ближе!
Ты на Земле великим можешь стать.
А если выйдешь за пределы бытия,
Приблизиться захочешь если к Богу,
Он не потерпит дерзости такой
И ввергнет в прах тебя...

А д а м

Не все ль равно?..
Не он, так смерть...

Г о л о с Д у х а З е м л и

Не смей, Адам! Не смей
Кощунствовать в духовных этих сферах!
Сама природа не потерпит слов таких.
Ключ от границы бытия Всевышний
Себе оставил. Даже яблоко познания
Тут не поможет.

А д а м

Ключ? Зачем мне ключ?..

Они летят дальше. Внезапно А д а м, вскрикнув,
застывает на месте.

О, мне конец!

Л ю ц и ф е р

(хохочет)

Вот, победило древнее коварство!

(Отталкивает от себя Адама.)

Пускай теперь летит себе в пространстве,
Игрушка, надоевшая Творцу, –
Как новая планета, на которой,
Глядишь, вновь для меня возникнет жизнь...

Г о л о с Д у х а З е м л и

Злорадствовать не стоит, Люцифер!
Он лишь приблизился к чужому миру:
Мое покинуть царство нелегко...
Очнись, Адам! Земля зовет тебя!

А д а м

(приходит в сознание)

Я снова жив!.. Я чувствую, страдаю,
Но и страдание сладко для меня.
О, как ужасно – умереть, исчезнуть!..
Ах, Люцифер, веди меня на Землю,
Где я боролся долго и напрасно.
Я буду рад все заново начать...

Л ю ц и ф е р

И, столько испытав, ты снова веришь:
Не будет тщетной новая борьба?
И ты достигнешь цели? Да, упорство
Поистине дано лишь, люди, вам...

А д а м

Нет, не влекут меня наивные мечты.
Пусть я уверен: цели мне сто раз
Достигнуть не дано, но мне не страшно!
Ведь что такое цель? Конец сраженья.
Цель – это смерть, а битва – это жизнь.
Цель человека – вечная борьба.

Л ю ц и ф е р

Что ж, неплохая мысль... Когда б еще
Была идея эта безупречна...
Одна беда лишь: то, за что сегодня
Ты борешься, покажется назавтра –
Тебе же – глупым и нелепым предрассудком.
Не ты ль при Херонее за свободу
Ни сил, ни крови не жалел в бою², –
А позже с Константином³ шел в сраженья,
Господство мировое учредить?
Не шел ли, мучеником веры, на костер,
Чтобы потом оружием науки
Бороться против неразумной веры?..

А д а м

Пускай, пускай; но ведь, какой бы жалкой
Идея ни была, она мне грела душу
И вдохновляла. Стало быть, была
Великой и святой. А значит, все равно,
За крест ли, за науку, за свободу

Иль ради славы ты на бой идешь.
Суть в том, что ты людскому роду
служисьшь...
Итак, на Землю, в новые бои!

Л ю ц и ф е р

Адам, забыл ты, что сказал ученый?
Еще четыре-пять тысячелетий,
И шар земной остынет. С кем и с чем
Бороться ты тогда, скажи мне, станешь?

А д а м

Остынет – коль наука не придет
На помощь людям...

Л ю ц и ф е р

Если даже так, –
Найдется ль место славе, силе, воле,
Борьбе, величию – в искусственных мирах,
Рациональных, строгих и холодных?
Один такой ты наблюдал недавно...

А д а м

Ах, лишь была бы спасена Земля –
А с остальным мы после разберемся.
Уйдет все то, что роль свою сыграло,
Что устарело, – и опять взойдет
Идея, воплощением которой

Цветенье жизни станет на Земле.
Веди, веди меня скорей обратно!
Горю желаньем новые глаголы
Услышать, новой вдохновляться целью,
Бороться, уповать...

Л ю ц и ф е р

Ну что ж, домой!

СЦЕНА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

Холмистый, безлесный ландшафт, покрытый снегом и льдом. В морозной дымке – красный, плоский диск остывающего Солнца. Сумеречный свет. На переднем плане, среди кривых карликовых березок, елей, стелющегося можжевельника, стоит убогий эскимосский чум. Адам, согбенный старец с посохом, спускается с холма.

С ним – Люцифер.

Адам

Куда бредем мы по пустыне снежной?
Глазницами пустыми только смерть
Глядит на нас. Порою слышен плеск:
Тюлень спешит, шаги услышав, в воду.
Смотри, растения, и те устали жить:
Кругом – лишь мох да жалкие кусты.
Да красный, бледный лик луны в тумане –
Фонарь могильщика на кладбище унылом...
Веди меня туда, где пальмы, море, солнце,
Где ароматы фруктов и цветов,
Где человек расцвел и осознал,
Свое могущество и место в мире...

Люцифер

Мы там и есть. Диск в небе – это солнце.
Мы – на экваторе стоим с тобой.
Наука не сумела рок осилить...

Адам

Ужасный мир!.. Он годен лишь для смерти...
И – ничего, что стоило б жалеть.

Ах, Люцифер! Когда-то я стоял
У колыбели человечества и видел:
Стезя величия открыта перед ним.
И вот, прошедший через столько битв,
Стою я на погосте безграничном,
Заснеженном, пустынном, одиноко,
Как первый и последний человек
На умирающей Земле... О, Люцифер,
Скажи: где нас, людей, настиг ужасный рок:
В пылу борьбы ли, на вершине славы,
Или внизу, когда мы увядали,
Не заслужив и пролитой слезы?

Л ю ц и ф е р

Адам, Адам, я знаю, ты гордишься
Великой силой духа своего.
Но если были для того причины,
Когда кипела в сердце у тебя
Кровь юная, когда бурлил твой разум,
То стоит ли хотеть со скорбным видом
У собственного смертного одра
Стоять и скрупулезно вычислять,
Как, где и сколько сделано ошибок?
Мерцанье угасающих углей
Сейчас сильнее сполохов пожара,
И ты уже не знаешь, то ли, это ль
Есть подлинная явь. Одно лишь ясно:
Последний стон, бессильный и глухой,
Не лучше и не хуже, чем злорадный
Смех над бойцом, поверженным во прах.



*Иллюстрация М. Зичи к «Трагедии человека».
Сцена четырнадцатая, на остывающей Земле*

А д а м

О, почему я в космосе не умер,
Когда был полон гордости и сил?
Все лучше, чем вот так, сейчас, внимать
Надгробной речи, надо мной, живым,
Произносимой демоном, который
Ни смерть, ни поражение не разделит
Со мной...

Л ю ц и ф е р

Опять я в жалобах твоих,
Сопровождающих твое же пробужденье
От сладостных иллюзий к чистой правде, –
Род узнаю людской... Но, знаешь, не спеши
Себя похоронить: смотри, еще живут
И здесь твои собратья. Вон один
Как раз из хижины своей выходит...

Из чума вылезает э с к и м о с .

При нем – снаряжение для охоты на тюленей.

А д а м

О, неужели это существо
И есть наследник моего величья?..
Зачем его мне показал ты, Люцифер?
Такое утешенье – хуже горя!..

Э с к и м о с

Однако боги все же есть над нами!..
Вот, вот они, передо мной сейчас!..

О, что несут они: добро иль гибель?
На всякий случай лучше убежать...

(Норовит спрятаться в чум.)

Люцифер

Постой, не уходи!

Эскимос

(падает перед ним ниц)

Помилуй, господин!

Тебе пожертвую я первого тюленя,
Которого поймаю. Не губи!..

Люцифер

Ах, вот как! Ну, и кто тебе дал это право:
Отдать тюленью жизнь – взамен своей?

Эскимос

Да просто я сильнее. Взгляни вокруг:
Ест рыба червяка. А рыбу ест тюлень.
Я – ем тюленя. Вот и все права.

Люцифер

А боги, стало быть, съедят тебя.

Эскимос

Конечно. Только я еще могу,
О, господин, с тобой поторговаться
И, может быть, куплю немножко жизни.

А д а м

Как низко, как цинично!

Л ю ц и ф е р

На себя,

Адам, взгляни! Вся разница лишь в том
Меж вами, что приятель наш – тюленя,
Ты – человека жертвовал богам,
Богов же создал – так же, как и он –
По своему подобию...

Э с к и м о с

Господин,

Я вижу, в гневе ты, и знаю, почему:
За то, что я в убожестве своем
Посмел тебя увидеть, солнцеликий,
Тебя, кто ничего не просит, лишь дает,
И кто, как говорят преданья наши,
Когда-то здесь повелевал. Прости
И проклани навеки...

А д а м

Боже всемогущий!

Ты не краснеешь, видя это? Видя, как
Ничтожен человек, что создан был тобой
Венцом природы, верхом совершенства?

Э с к и м о с

И этот сердится. Он тоже хочет есть?

Люцифер

Нет, он не голоден. Поэтому и злится.

Адам

Тут шутки неуместны, Люцифер.

Люцифер

Боюсь, не шутка это. Ибо ты
Как сытый рассуждаешь о вещах.
Его же философия, увы,
Есть логика голодного желудка.
Друг друга доводами вам не убедить,
Зато язык найдете общий сразу,
Как только он насытится, иль ты
Проголодаешься... Да, как бы высоко
Парить ты ни пытался, и в тебе,
И в нем – животное на первом месте.
Лишь накормив его и успокоив,
Способен человек высокомерно
Взирать на то, что есть его ядро.

Адам

О, в этой речи весь ты, Люцифер.
Неужто это так тебе приятно:
В грязь втоптывать все светлое, святое?
Неужто все идеи— только пар
Кухонный, только порожденье
Бескрылых обстоятельств, чьи законы
В материи бескрылой коренятся?

Люцифер

А разве же не так?.. Ты как считаешь,
Пошел бы Леонид на смерть у Фермопил¹,
Когда бы не похлебкою пустой
Питался в Спарте, где не знали денег,
А наслаждался яствами и негой
В лукулловых дворцах²? Или, быть может,
Брут³ захотел бы умирать, придя домой,
К прекрасной Порции, и сидя за обедом,
После походных тягот отдыхая?
Скажи, что порождает преступленья
И что – поступки благородные? Одни
В грязи, во тьме, в невежестве плодятся,
Вторые – плод возвышенной свободы,
Чьи семена подчас дают ростки
В сердцах потомства, предопределяя
Дух, даже облик правнуков далеких.
Сколь многие решали положить
Конец своей унылой, тусклой жизни!
Но если чьи-то руки милосердно
В последний миг спасали их от петли,
То новый дар – полученная жизнь –
Их примирял с собой, людьми и миром...
Когда б великий Хуняди⁴ рожден
Был не своим народом, а другим,
В шатре, положим, южном, сарацинском, –
Кем стал бы первый христианский рыцарь?
Или вот Лютер: будь он, скажем, папой,
А Лев⁵ – профессор в университете
Германском, – то, кто может знать,

Возможно, Лев бы церковь обновлял,
А Лютер слал бы на него проклятья.
Наполеон⁶ – кем стал бы, если б кровь
И воля, темперамент корсиканца
Не вывели б его на путь великий?
Возможно, жизнь бы он провел в казарме...

А д а м

(закрывает ему рот ладонью)

Довольно! Все, что ты тут говоришь,
Звучит так просто, ясно и правдиво, –
Но тем опасней и вредней для нас.
Так суеверие – тем пагубней оно,
Чем более ученым языком
Изложено, чем больше в нем расчета;
Мудрец, глупец – в одной и той же мере
Окажутся во власти суеверья...

Л ю ц и ф е р

Тогда поговори вот с этим... с ним.
Глядишь, узнаешь ты свой род получше.

А д а м

(эскимосу)

И много вас еще тут обитает?

Э с к и м о с

Ох, много! Больше, чем всех пальцев
На двух моих руках. Своих соседей

Я, правда, перебил, но мало толку:
Откуда-то все новые приходят.
Тюленей – мало, эскимосов – много...
Коль вправду бог ты, я тебя прошу
Одних – прибавить, а других – убавить...

А д а м

Пойдем скорей отсюда, Люцифер!

Л ю ц и ф е р

Постой. А на жену его не глянем?

А д а м

Нет, не хочу. Пусть этот... неприятен,
Но лишь презрение вызывает он в душе.
А женщина, которая должна
Быть идеалом, воплощением вечной
Поэзии, – когда она в таком же мне
Предстанет обличье... Нет, нет, не надо!

Л ю ц и ф е р тем временем подтаскивает А д а м а к чуму
и ногой открывает дверь. Видна Е в а – как жена эскимоса.

А д а м ошеломленно смотрит на нее с порога.

Л ю ц и ф е р

Не узнаешь в ней старую знакомку?
Ну, обними ж ее! Ведь этот добрый малый
Смертельно будет оскорблен, коль ты
Ему подобной чести не окажешь⁷.

А д а м

Чтоб я обнял ее! Я, кто в своих объятьях
Держал Аспизию⁸! Я – эту, в чьих чертах,
Я вижу, брезжит облик той, далекой...
Как будто я целую Еву, а она
Становится мартышкой...

Э с к и м о с

(входит в хижину)

Эй, жена!

Ты спишь там, что ли? Гостя принимай!

Е в а бросается А д а м у на шею, тянет его в чум.

Е в а

Добро пожаловать, пришелец! Отдохни
У нас...

А д а м

(вырываясь)

На помощь, Люцифер! Скорее
Отсюда! Уведи меня назад,
Грядущее такое мне не нужно!
Судьба такая тоже не нужна,
С бесплодной борьбой! Дай мне подумать,
Противиться ли дальше воле бога...

Л ю ц и ф е р

Ну что ж, Адам, проснись! Сну твоему –
конец.

СЦЕНА ПЯТНАДЦАТАЯ

Перед нами вновь обстановка Сцены третьей; хижина среди пальм. А д а м -юноша, еще полусонный, выходит из хижины, изумленно озирается. Е в а пока дремлет внутри.

Л ю ц и ф е р стоит в центре сцены. Сияющий день.

А д а м

Ужасные картины, где же вы?
Вокруг – все радостно смеется и ликует,
Мое же сердце – вдребезги разбито...

Л ю ц и ф е р

Тщеславный человек! Неужто хочешь ты,
Чтобы нарушилась гармония природы,
Чтоб в небе новая зажглась комета,
Чтоб затряслась земля – когда умрет червяк?

А д а м

О, спал ли я – иль вижу сон сейчас?
А может, бытие – не более чем сон,
На миг на мертвую материю сошедший,
Чтоб с нею вместе разлететься в пыль?..
Зачем, зачем оно, минутное сознание?
Чтоб ужас ощутить небытия?

Л ю ц и ф е р

Не причитай! Лишь слабые душою
Удары принимают без борьбы.
Притом – удары, избежать которых
Во власти, может, было бы твоей.

А сильный – тяжкие удары рока
Без слез, без возмущения приемлет,
Забывая лишь, чтоб устоять, не пасть.
И над историей такой же рок довлеет.
А ты – орудие, которым движет рок.

А д а м

Нет, нет, ты лжешь! Моя свободна воля¹!
И я свободу эту заслужил,
От рая добровольно отказавшись.
Я понял многое из сна, что ты навеял,
Избавился от множества иллюзий.
Теперь я волен путь избрать другой.

Л ю ц и ф е р

Как тяжело было бы на свете жить,
Когда забвение и светлая надежда
Не были б вечно спутниками рока:
Забвение снимает остроту
Душевной боли, а надежда – о, она
Ковер над зевом бездны расстилает
И говорит уверенно: смелей,
Пусть до тебя туда упали сотни,
Ты станешь тем, кто перепрыгнет
пропасть...

Адам, ты много как ученый повидал
И помнишь, думаю: есть некий паразит,
Червь крошечный, он размножаться может
У кошки лишь в кишечнике; зато
Развития этап первоначальный



Иллюстрация М. Зичи к «Трагедии человека».
Сцена пятнадцатая, финал

Проводит только в организме мышцы.
Так вот: конечно, мышшь, та иль иная,
Совсем не обязательно должна
Закончить жизнь свою в когтях у кошки
Или у сойки. Та, что осторожна,
Умрет своей, как говорится, смертью.
И все же непреложный есть закон:
У хищников должно быть пищи столько,
Чтоб даже через множество веков
На свете жил и тот ничтожный червь²...
И человек – в отдельности не связан,
А в целом же, как род – цепь на себе несет;
Он чувствами влеком туда, сюда,
Обуреваем страстью то к одним,
То, через день, совсем к иным идеям,
Готов он на костер идти за них,
Пока другим они – объект насмешек...
И если в голову пришло б кому-нибудь
Вести подсчеты, то-то он дивился б
И головой качал: о, право, как судьба
Пропорции выдерживает точно
Смертей и свадеб, подвигов, злодейств,
Греха и святости, унынья и веселья,
Безумства, мудрости, самоубийств...

А д а м

Постой! Мне вот что в голову пришло:
Не подчинюсь я ни тебе, ни богу.
Судьба сто раз мне скажет, мол, живи
Такой-то и такой-то срок, – судьбе я

Захохочу в лицо: тебе я неподвластен.
В подлунном мире я – пока один.
Передо мной – скала, под нею – пропасть:
Прыжок – и занавес опустится над сценой,
И я скажу: комедии конец...

Адам направляется к скале. В этот момент из хижины
выходит Ева.

Л ю ц и ф е р

Конец, конец... Адам, ну что за бред?
Минута каждая – конец, она ж – начало.
Неужто в этом ты не убедился
За столько прожитых тысячелетий?..

Е в а

Адам, ты от меня ушел какой-то странный...
И поцелуй твой был таким холодным.
Что на твоём лице: тревога или гнев?
Мне, глядя на тебя, не по себе, Адам.

А д а м

Ах, Ева, ну чего ты, право,ечно
За мной идешь, следишь, куда я, где я?
Мужчина, в ведении которого – весь мир,
Не может долго нежиться в постели:
Есть у него таких по горло дел,
Где женщина – ему помеха только.

(Смягчаясь.)

Ах, лучше б подремала ты еще...
Теперь мне тяжелее станет жертва,
Что я грядущему обязан принести...

Е в а

А может, легче... Выслушай меня.
Грядущее, что зыбким и туманным
Казалось нам, теперь – все ясно в нем.

А д а м

Как? Ясно? Почему?

Е в а

Ты засмеешься, знаю,
Когда узнаешь... Подойди ко мне.
Я матерью готовлюсь стать, Адам.

А д а м

(падает на колени)

Ты победил, о Господи! Во прахе
Я пред тобой... С тобой ли мне бороться?
Вот грудь моя: рази иль подними!

Л ю ц и ф е р

Тварь низкая! А где ж твое величье,
Которым ты обязан мне?..

А д а м

Оставь!

То был мираж, лишающий покоя.

Люцифер

А ты, пустая женщина, ты чем
Нашла похвастаться! Твой сын³
 в грехе был зачат.
Он в мир несет убийство и порок.

Ева

Пускай. Коль бог захочет, то другого
Рожу я, кто сотрет и зло, и преступленье,
И братство принесет в подлунный мир⁴...

Люцифер

Вы бунтовать надумали, рабы?
С колен, животное!

(Пиная Адама.)

И тут небеса разверзаются, появляется Господь
 в сияющем нимбе, в окружении ангелов.

Господь

 Ты – на колени, демон!
Передо мною ты ничтожен!

Люцифер
(скорчившись.)

О, проклятье!

Господь

Вставай, Адам, отбрось свои терзанья!
Свою тебе я возвращаю милость.

Люцифер
(в сторону)

Ну, тут не оберешься сантиментов!
Прощенье, примиренье... Блудный сын,
Растроганный отец... Все это очень мило,
Но для меня – невыносимо скучно.
Пойду-ка я отсюда.

(Пытается исчезнуть.)

Господь

Люцифер!

Останься, разговор с тобой не кончен...
Адам, скажи, что так тебя гнетет?

Адам

Господь! Ужасными виденьями измучен,
Не знаю я, что – суть в них, что – мираж.
Открой, открой, что ждет нас впереди⁵!
Неужто эта тесная стезя
Отведена мне, чтоб на ней душа
В борьбе очистилась, как новое вино,
И ты, кивнувши удовлетворенно,
Бокал спокойно выплеснешь на землю?
Или послужит благородный хмель
Достойной цели? Сыновья мои
Сумеют ли продвинуться вперед,
Коснуться твоего сияющего трона?
Или, как вол, крутящий жернова,
Всегда по кругу будут лишь ходить?

Люцифер
(хохочет)

Поистине, куда б ты ни ступил,
Тебя величие и добродетель ждут.
Прекрасные слова! Но чтобы воплотились
Они, при них должны на страже
Всегда стоять невежество и мрак...
Напрасно строил я, Адам, большие планы:
Тот, кто из глины и из света слеплен,
Ничтожен в знании, а в слепоте велик...

Адам

Напрасно ты смеешься, Люцифер:
Плодов, рожденных знанием твоим,
Вкусил я вдоволь; холодом от них
И смертью веет... Господи, скажи,
Кто мне поможет на твоем пути остаться?
Ведь ты меня лишил своей заботы
С тех пор, как яблоко познания я сорвал.

Господь

Рука твоя сильна, а сердце пылко,
Бескрайне поле, что твоих усилий ждет,
И если верной ты пойдешь дорогой, —
Услышишь гимн, что обращен к тебе,
Ведя вперед и не давая сбиться
С пути ко мне. А если в суете
И в шуме дел умолкнет голос горний,
То чистая душа твоей подруги,

Далекая от выгоды, от грязи,
Его услышит и, внимая сердцем,
В поэзию преобразует, в песню⁶.
Два эти средства, словно два крыла,
Тебя поддержат и в беде, и в счастье,
Как гений утешенья и удачи...
Ты ж, Люцифер, ты в этом мирозданье
Мне тоже нужен – продолжай и ты
Трудиться: твой холодный разум,
Твое упрямое, пустое отрицанье
Пусть будут силой, что кипеть заставит
И на минуту даже, может быть,
Задержит человека, – он потом
Быстрее двинется. Твое же наказание
Бескрайним будет: все, что ты принизить,
Испортить вознамерился, в итоге
Истоком красоты и благородства
Предстанет в жизни, вопреки тебе⁷...

Хор ангелов

Меж грехом и благом выбор –
Сколь идея велика!
Знай однако, что Господня
Над тобой всегда рука.
Действуй смело, не кручинься,
Если черни ты не мил;
На великие свершенья
Пусть подвигнет сердца пыл;
Пусть в душе твои деянья
Высекают чистый свет;

Если ж стыд они рождают,
То тебе прощенья нет.
Этот стыд разит нещадно
Тех, кто жалок и убог,
Сильному он помогает
Одолеть жестокий рок.
Но и в славе, и в величье
Да не ослепит тебя
Мысль, что все, чего достиг ты,
В том заслуга есть твоя.
Что для бога ты – орудье,
Инструмент в руках его.
Нет, Господь тебе доверил
Часть всесилья своего...

Е в а

Как, Господи, мне внятна эта песнь!

А д а м

И я проникся, следовать ей буду...
Но – тот конец... Как мне забыть его?

Г о с п о д ь

Я говорю: Адам, надейся и борись!

К о н е ц





ДОПОЛНЕНИЯ



Сцена пятнадцатая
«Трагедии человека»
в других русских переводах

СЦЕНА ПЯТНАДЦАТАЯ

Живописная мѣстность третьей сцены. А да м ъ, мужчина во цвѣтѣ силъ, выходитъ изъ хижины, еще не совсѣмъ очнувшись отъ сна, и съ удивленіемъ осматривается. Е в а спитъ въ хижинѣ. Лю ц и ф е р ъ стоитъ посрединѣ сцены. Яркій солнечный день.

А да м ъ

Ужасныя видѣнья, вы промчались!
Кругомъ весь міръ смѣется и цвѣтеть,
Какъ ранѣе, когда съ тоскою въ сердцѣ,
Съ отчаяньемъ его я покидалъ.

Лю ц и ф е р ъ

А что-жъ могло по-твоему случиться?
Ты ожидалъ, быть можетъ, что міры
Отъ ужаса и горя сотрясутся.
А въ небесахъ комета пролетитъ
Предвѣстницей великаго несчастья? —
И столько шуму будетъ оттого,
Что червь ничтожный въ прахѣ погибаетъ.

А д а м ъ

Тогда-ль я спалъ, теперь-ли я во снѣ?
Вся наша жизнь есть только сновидѣнье;
Холоднаго нѣмого вещества
Минутный сонъ... А послѣ...
Пробужденье.
О для чего намъ данъ столь краткій срокъ
Познать себя?! Чтобъ только лучше
видѣть
Намъ предстоящій мракъ небытія.

Л ю ц и ф е р ъ

Вздыхаешь ты... Э, полно! Только
трусость
Способна сдаться въ битвѣ безъ борьбы,
Располагая средствами защиты;
Но сильный духомъ будетъ, не ропща,
Читать судьбы загадочныя руны
И объ одномъ стараться всей душой:
Противиться грозящимъ темнымъ силамъ.
Судьбой вселенной править мощный
Рокъ;
Ты для него – безсильная игрушка,
Гонимый вѣтромъ блеклый, желтый
листь.

А д а м ъ

О нѣтъ, ты лжешь! Свободна наша воля!
Не даромъ мнѣ досталася она!

Я за нее отрекся отъ блаженства.
Теперь во снѣ я многое узналъ,
И многому, къ несчастью, научился.
На новый путь зоветъ меня мой умъ.

Л ю ц и ф е р ь

Совсѣмъ не то! Забвенье и надежда
Влекутъ тебя, покорнаго судьбѣ.
Одно изъ нихъ излѣчиваетъ раны,
Другое же окутываетъ тьмой
У ногъ твоихъ зіяющую бездну
И шепчетъ: «прыгай!..» Тысячи людей
Свернуть себѣ въ такомъ занятѣ шеи,
Но твой прыжокъ удастся; лишь не трусь!
Ты, какъ ученый, знаешь, вѣроятно,
Что существуетъ странный паразитъ,
Живущій въ тѣлѣ кошекъ, но періодъ
Начальнаго развитія своего
Проводитъ онъ въ мышахъ; конечно, мыши
Не предназначены судьбой къ тому,
Чтобъ спеціально быть добычей кошекъ;
И каждая заботливая мышь
Могла-бъ дожить до старости спокойно, —
А все-жъ не даромъ кошкамъ каждый годъ
Такъ много жертвъ приносится мышиныхъ.
Предусмотрѣла мудрая судьба,
Что нужно жить и этимъ паразитамъ —,
И вотъ она возможность имъ даетъ
Существовать въ кошачьемъ организмѣ.

Люциферъ

«Окончена?» Ошибочное слово!
На протяженьи многихъ тысячъ лѣтъ
Ты видѣть могъ, что каждое мгновенье
Есть и начало и конецъ.

Ева

Адамъ,
Ты отъ меня такъ тихо удалился.
Твой поцѣлуй былъ холоденъ. Скажи,
О чемъ грустишь ты, милый? Я читаю
Въ твоихъ чертахъ сокрытую тоску...
И я боюсь... Скажи мнѣ, что с тобою?

Адамъ

(продолжая итти)

Ахъ, не ходи за мною по пятамъ!
Мой каждый шагъ ты ловишь зоркимъ
взглядомъ!
Мужчина – царь вселенной, – есть о чемъ
Ему подумать, кромѣ поцѣлуевъ,
Но этого не хочешь ты понять,
И потому становишься мнѣ въ тягость – .

(Смягчаясь.)

О если-бъ ты могла продлить свой сонъ!
Теперь труднѣй рѣшиться мнѣ на жертву!
Ее принести грядущему – мой долгъ.

Е в а

О, выслушай меня, и станеть легче жертва
Измученной, страдающей душѣ;
Грядущее, безцѣльное понынѣ,
Пріобрѣтеть осмысленную цѣль.

А да м ъ

Что это значить?

Е в а

Радостью и счастьемъ
Забьется сердце трепетью въ тебѣ
Отъ словъ моихъ... Но подойди поближе,
Еще... Еще... Вотъ такъ... Адамъ, я – мать!

А да м ъ

(падая на колѣни)

Ты побѣдилъ меня, о мой Создатель!
Здѣсь предъ Тобой во прахѣ я лежу,
Мнѣ безъ Твоей поддержки нѣтъ спасенья,
Приказывай ничтожному рабу!

Лю ц и ф е р ъ

Презрѣнный червь! Ты позабыть способенъ
Величіе, дарованное мной?!

Е в а

Оставь его! То былъ обманъ тщеславья!
Здѣсь, только здѣсь спокойствіе и миръ!

Люциферъ

Безумная! Нашла ты, чѣмъ гордиться!
Ты зачала дитя свое въ грѣхѣ,
И чрезъ него на землю внидетъ горе.

Ева

Да будетъ воля Божья! Но за то
Съ другимъ придетъ любовь и искупленье!

Люциферъ

Ты возмущаться смѣешь, дерзкій рабъ!
Животное! Сейчасъ возстань изъ праха!

Толкаетъ Адама ногой. Небеса разверзаются. Появляется Господь, осіянный свѣтомъ и окруженный ангелами

Господь

Ницъ! Ницъ пади во прахъ, строптивый
духъ!
Передо мной величья нѣтъ!

Люциферъ
(корчась)

Проклятье!

Господь

Адамъ, возстань изъ праха! Ободришь!
Я здѣсь съ тобой, и Я тебя прощаю!

Люциферъ
(въ сторону)

Ну, кажется, у нихъ сейчасъ начнетъ
Семейная разыгрываться сцена.
Я умиленъ... Но все-жъ, мой скептицизмъ
Не любить этихъ сладкихъ объясненій;
Пусть говорятъ себѣ, а я... Въ кусты!

Господь

Стой, Люциферъ! Есть у меня словечко
И для тебя... А ты повѣдай мнѣ,
Мой сынъ, о чемъ тоскуешь ты душою?

Адамъ

Великій Боже! Грозною толпой
Передо мной носилися видѣнья;
Не знаю я, что правда въ нихъ, что ложь.
О дай познать мнѣ мой грядущій жребій,
Обречена-ль душа моя тобой
Влачиться здѣсь, борясь и пресмыкаясь,
Весь краткій срокъ земного бытія
Лишь для того, чтобъ слиться

просвѣтленной

Съ безчувственной матеріей земли,
Иль духъ людской назначенъ къ высшей
цѣли:

Облагородить смертнаго борьбой
И до престола Божьяго подняться?
Иль въ неустанной, горестной борьбѣ,
Какъ мулъ, вращающій тяжелый жерновъ,

Въ одномъ кругу топтаться будетъ онъ,
Не въ состоянѣ выбраться на волю.
Дождутся ли награды тѣ сердца,
Что истекали кровью за идеи
Подъ глупый смѣхъ разнузданной толпы...
О разрѣши мнѣ тяжкія сомнѣнья,
Взамѣнъ того я все готовъ снести,
Лишь дай отвѣтъ; невѣдѣнье ужасно!
Оно таитъ мученья безъ конца.

Г о с п о д ь

То, что десница Божья сокрываетъ
Отъ глазъ людскихъ, напрасно не пытай;
Въ земныхъ страданьяхъ не было-бъ заслуги,
Когда-бъ ты зналъ, что там на небесахъ
По истеченіи краткой, бренной жизни
Ждетъ вѣчная нетлѣнная тебя.
Наоборотъ, — когда-бъ ты былъ увѣренъ
Въ томъ, что исчезнетъ нѣкогда душа
И обратится въ прахъ, едва-ли-бъ сталъ ты
Воздерживаться отъ своихъ страстей,
Не отдаваясь прихоти минуты.
Межъ темъ теперь сокрыто все во тьме.
Коль ты падешь борьбою истомленный,
Тебя поддержитъ въ горести твоей
На будущность святое упованье,
А возгордишься, — в тотъ же мигъ, повѣрь,
Высокомѣрный духъ твой образумитъ
Короткій срокъ земного бытія.
Вотъ въ чемъ величье! Вотъ гдѣ
добродѣтель!

Люциферъ
(насмѣшливо)

Подумаешь, завидная судьба!
«Вотъ въ чемъ величье! Вотъ гдѣ
добродѣтель!»

Да, при одномъ условьѣ, что бы ихъ
Рожденіе и юность охраняли
Мракъ суевѣрья, ложь и ханжество...
И я хорошъ! Задумалъ человѣку
Влеченіе къ великому внушить!
Смѣсь черной грязи съ солнечнымъ
сіяньемъ, —
Онъ знаніемъ — безпомощный пигмей,
Но исполинъ — хвастливымъ
самоуменьемъ.

Адамъ

Оставь свои насмѣшки, Люциферъ!
Мне удалось постигнуть сущность знанья,
Но не согрѣло знаніе меня...
О Мой Создатель, кто-жъ меня направить,
Кто мнѣ укажетъ вѣрный, свѣтлый путь,
Чтобъ я не сбился съ жизненной дороги?..
Разгнѣванный, Ты отнялъ отъ меня,
Свою благую, мощную десницу,
Какъ только я познанья плодъ вкусилъ.

Господь

Твоя рука тверда, а сердце сильно.
Открыто поле дѣйствій предъ тобой.

Въ твоей груди звучить немолчный голосъ:
Прислушайся, — онъ къ подвигамъ зоветъ,
Остерегаетъ, учить, наставляетъ;
Но если вдругъ, среди житейскихъ битвъ,
Въ твоей душѣ замолкнуть звуки рая,
Въ другой душѣ они заговорятъ,
Не загрязненной пошлостью житейской.
Да, женщина повѣдаетъ тебѣ
О чудныхъ снахъ поэзіи и чувства.
Какъ свѣтлый духъ, какъ чистая мечта,
Она съ тобою будетъ неразлучна
Среди тревогъ измѣнчивой судьбы,
Дѣля, какъ другъ, и радость и страданье.
Ты, Люциферъ, послѣднее звено
Во всей великой цѣпи мірозданья, —
Ты продолжай по-прежнему свой трудъ,
Но только знай: хотъ ѣдимъ отрицаньемъ
Ты будешь міръ мутить и волновать,
Но человѣкъ, тобою совращенный,
Вернется все же къ Богу Своему,
И будешь ты томиться, сознавая,
Что отъ посѣва злобы и грѣха
Рождаются Краса и Благородство.

Хоръ ангеловъ

Добро иль зло свободно
Ты можешь выбирать,
Тебя хранить святая
Господня Благодать.
Толпа неблагодарна,

Награды ты не жди,
Стремленье къ высшей цѣли
Таи въ своей груди.
Награда за дѣянья
Въ тебѣ самомъ живетъ,
За каждый свой поступокъ
Ты сердцу дашь отчетъ,
Не увлекайся ложно
Тщеславною мечтой,
Ты все творишь для Бога
Безсильною рукой!
Въ смиреніи покорномъ
Работай и живи,
И будетъ Богъ съ тобою,
Богъ правды и любви!..

Е в а

Хвала Творцу! Мнѣ эта пѣснь ясна!

А д а м ъ

Я понялъ все!.. Слова Твои отнынѣ
Съ моей душой навѣкъ въ одно слились.
Ахъ, если-бъ мнѣ забыть лишь о кончинѣ!..

Г о с п о д ъ

(Адаму)

Я рекъ тебѣ: надѣйся и борись!

К о н е ц ъ

Перевод В. Мазуркевича
1903

СЦЕНА ПЯТНАДЦАТАЯ

Снова пальмовая роща третьей сцены. Адамъ, снова молодой, выходитъ, полусонный, изъ хижины и съ удивленіемъ осматривается. Ева спитъ въ хижинѣ. Люциферъ стоитъ по срединѣ сцены. Ясный день.

Адамъ

Умчались всѣ ужасныя видѣнья,
И снова все смѣется вкругъ меня, —
И лишь мое разбито горемъ сердце!

Люциферъ

Тщеславный человѣкъ! Но что жъ
случилось?
Ужель должно распасться мірозданье,
Кометы въ темномъ небѣ задрожать,
Земля поколебаться, — потому лишь,
Что гибнетъ червь?

Адамъ

Я грезилъ... Или грежу
Еще теперь? Ужель все бытіе —
Лишь краткій сонъ матеріи холодной,
И все должно, какъ этотъ сонъ, исчезнуть
Навѣкъ? Зачѣмъ мнѣ краткій мигъ
сознанья?
Ужели онъ дарованъ лишь затѣмъ,
Чтобъ видѣлъ я всю скорбь уничтоженья?

Люциферъ

Какъ ты плаксивъ, пріятель! Только трусь
Удары терпять безъ сопротивленья,
Пока есть средство, чтобъ ихъ отразить.
Тотъ, кто могучъ душой – судьбы
всесильной
Безъ ропота читаетъ письма
И мыслить объ одномъ лишь: мрачнымъ
силамъ
Противустать отважною борьбой.
Да, власть судьбы господствуетъ надъ
міромъ,
Тебя толкая и гоня всю жизнь,
Какъ слабое орудье!

Адамъ

Лжешь ты, лжешь!
Свободна наша воля, заслужилъ я
Свою свободу тяжкою борьбой,
Отъ радостей всѣхъ рая отказавшись!
Въ своихъ я грезахъ многое узналъ
И наяву я испыталъ немало,
И мнѣ мой умъ укажетъ новый путь!

Люциферъ

Забвенье лишь и вѣчная надежда,
Могучіе помощники судьбы, –
Влекутъ тебя: забвенье лечитъ раны,
Надежда жъ вѣчно бездну предъ тобою

Отъ глазъ скрываетъ, ласково шепча:
Хоть сотни здѣсь себѣ сломали шею,
Удастся все жъ отважный твой прыжокъ!
Ты, какъ ученый, много зналъ

престранныхъ

Вещей: тѣхъ паразитовъ, напимѣрь,
Которые во взросломъ состояннѣ
Живутъ лишь въ тѣлѣ кошекъ, въ

молодомъ же —

Живутъ всегда въ мышахъ, никакъ

не въ кошкахъ*.

Судьбою ни одна изъ тѣхъ мышей
Для кошки не назначена заранѣ,
Какъ жертва: если будетъ осторожна,
Мышь каждая до старости прожить
Способна, не попавшись въ когти кошкѣ.
Однако норма вѣрная все жъ есть,
Которая мышей приносить въ жертву
Какъ разъ настолько, чтобы паразиты
Черезъ десятки даже тысячъ лѣтъ
Здѣсь, на землѣ, еще существовали!
Такъ человѣкъ въ отдѣльности свободенъ,
Но весь вашъ родъ — онъ все-таки въ
цепяхъ!

Сегодня или завтра васъ плѣняетъ

* Дѣйствительно, есть ленточные черви, живущіе во взросломъ состояннѣ въ кишкѣ кошекъ, а въ молодомъ (въ видѣ такъ называемыхъ цистицерковъ) — въ печени мышей.

Примѣчаніе переводчика.

И вдохновляетъ то или другое;
Костерь находить жертвы для себя,
Находить и насмѣшниковъ довольно.
Сочти всѣ числа: удивишься ты,
Съ какою вѣчной правильностью твердо
Царить судьба надъ вами: бракъ и смерть,
Грѣхъ, добродѣтель, вѣра и сомнѣнье,
Бредъ и самоубійство межъ людей
Во всѣ вѣка размѣрены по числамъ!*

А д а м ъ

Постой, постой! Мнѣ вдругъ блеснула
мысль:
Еще могу противиться я Богу!
Судьба мнѣ говорить: «живи до завтра»,
А я умру сегодня, ей на зло!
Вѣдь я одинъ здѣсь на землѣ, покамѣстъ;
Вблизи стоитъ утесъ надъ страшной
бездной:
Бѣгу туда! Всего одинъ прыжокъ, —
И кончена комедія навѣки!

Идетъ къ пропасти. Е в а выходитъ изъ хижины.

* Статистика доказываетъ, что даже напр. число пи-
семъ, неоплаченныхъ по забывчивости, повторяется съ
извѣстною правильностью ежегодно въ большихъ горо-
дахъ.

Примѣчаніе переводчика.

Люциферъ

Ахъ, кончена! Какой же ты простакъ!
Тысячелѣтъя предъ тобой промчались
И видѣлъ ты, что каждое мгновенье
Есть и начало, и конецъ!

Ева

Адамъ!

Какъ тихо ты ушелъ, меня покинувъ,
Какъ холоденъ былъ поцѣлуй послѣдній!
Гнѣвъ и забота на твоёмъ челѣ:
Тебя боюсь я!

Адамъ

(идя далѣе)

Для чего за мною
Вездѣ слѣдишь ты, ходишь по пятамъ?
Я – мужъ, земли единственный властитель,
Я не могу о ласкахъ только думать;
Ты, женщина, понять того не можешь
И бременемъ становишься ты мнѣ.

(Дѣлаясь мягче.)

О, если бъ ты спала еще спокойно!
Ты затрудняешь жертву для меня,
Которую для будущности нашей
Принести я долженъ!

Е в а

Выслушай меня –
И облегчится бремя! Полнь сомнѣній,
Въ грядущее смотрѣль ты; нынѣ жъ твердо
Оно и прочно стало!

А да м ъ

Почему жъ?

Е в а

Пусть радостью твой взоръ блистаетъ снова:
Тебѣ я вѣсть великую шепну:
Адамъ, Адамъ! Я – мать!

А да м ъ

(падая на колѣна)

Ты побѣдилъ,
О Господи! Во прахѣ предъ Тобою
Склоняюсь я! Я вижу, что могу
Съ Твоею только помощью бороться!
Что ни велишь, – покорствую Тебѣ!

Л ю ц и ф е р ъ

Ничтожный червь! Ты позабылъ величье,
Которое тебѣ я даровалъ!

А да м ъ

О, нѣтъ! Величье то – мечта пустая!
Здѣсь, только здѣсь я обрѣту свой миръ!

Люциферъ

Ты, женщина безсмысленная, чѣмъ же
Гордишься ты? Въ грѣхѣхъ зачать твой
сынъ, —
Грѣхъ и несчастье принесетъ онъ міру!

Ева

Но если Богъ велитъ, то Сынъ другой,
Котораго зачну я средь несчастій,
Любовью грѣхъ и горе побѣдить!

Люциферъ

Какъ, дерзкій рабъ, противиться ты смѣешь?
Возстанъ изъ праха, жалкій, глупый звѣрь!

Онъ толкаетъ Адама ногою. Небо раскрывается:
появляется Господь въ сіяніи славы, окруженный
небеснымъ воинствомъ.

Господь

Во прахъ передо Мной, мятежный духъ!
Передо Мной — величья нѣтъ!

Люциферъ
(извиваясь)

Проклятье!

Господь

Возстанъ, Адамъ, и сердцемъ ободрись:
Тебѣ Свою дарю Я милость снова!

Люциферъ
(въ сторону)

Вотъ славная семейная картина!
Скорѣй въ кусты!
(Хочетъ скрыться.)

Господь

Стой, Люциферъ, останься!
Тебѣ имѣю слово Я сказать.
А ты, Мой сынъ, свои повѣдай муки.

Адамъ

О Господи! Я видѣлъ страшный сонъ
И сомнѣваюсь: истину ль я видѣлъ?
Открой же мнѣ судьбу мою, молю!
Ужель удѣлъ мой – краткое мгновенье?
Ужель должна бороться и бродить
Душа моя затѣмъ лишь, чтобы послѣ
Возникшее изъ этого броженья
Чистѣйшее и свѣтлое вино
Безчувственно во прахъ земли впиталось?
Назначилъ ли Ты къ высшему мой духъ
И будетъ ли борьбой облагороженъ
Мой родъ, и вѣчно будетъ ли стремиться
Онъ выше, выше, къ трону Твоему?
Иль, можетъ быть, борясь до самой смерти,
Лишь будетъ онъ бесплодно, бесполезно

Люциферъ

(смѣясь)

Какъ могъ я помышлять для человѣка
О будущности славной? Смѣсь изъ грязи
И солнечныхъ лучей, — онъ жалкій карликъ
Въ обширномъ, безпредѣльномъ царствѣ
знанья,
И великанъ — въ мечтѣ своей слѣпой!

Адамъ

О Люциферъ, не смѣйся надо мною!
Я видѣлъ сущность знанья твоего:
Въ немъ холодно для пламеннаго сердца.
Но кто жъ меня, о Господи, во мракъ
На правый путь съ любовью поведетъ?
Ты въ помощи мнѣ отказалъ навѣки,
Когда въ раю сорвалъ я знанья плодъ!

Господь

Рука твоя сильна, твой духъ — возвышенъ
И безконечно поприще труда;
Въ груди своей ты вѣчно будешь слышать
Бодрящій тайный голосъ: вѣчно слѣдуй
Его велѣнья! Если жъ звуки неба
Среди борьбы въ душѣ твоей замолкнутъ,
То женщины чистѣйшая душа,
Свободная отъ всей житейской грязи,
Ихъ будетъ слышать: въ чистомъ женскомъ
сердцѣ

Тотъ голосъ станетъ пѣснью благородной
Поэзіи святой! Какъ свѣтлый геній,
Она тебѣ въ страданіяхъ твоихъ
И въ радостяхъ, и въ каждой перемѣнѣ
Судьбы твоей – сумѣетъ сохранить
Тотъ дивный даръ!

Ты жъ, Люциферъ надменный,
Звено великой цѣпи міровой, –
Своею силой дѣйствуй, какъ и прежде.
Своимъ холоднымъ знаньемъ,

отрицаньемъ, –

Броженъ будешь въ мірѣ ты будить;
И если ты обманешь человѣка
На краткій срокъ, – все жъ къ истинѣ
святой

Вернется онъ! И вѣчно будетъ длиться
Твое мученье; вѣчно будешь ты
Съ отчаяньемъ и злобой убѣждаться,
Что тамъ, гдѣ ты старался сѣять зло, –
Лишь красота и благо расцвѣтаютъ!

Хоръ ангеловъ

Высокъ завѣтъ: добро и зло
Свободно избирая,
Лелѣй надежду, что Творецъ
Тебя спасетъ для рая!
Трудясь для блага, низкихъ душъ
Забудь неблагодарность,
Храни стремленій чистоту
И чести лучезарность!

Преступный – мучится грѣха
Сознаньемъ непрерывнымъ,
Боецъ за благо – воспарить
Къ путямъ высокимъ, дивнымъ!
Но обольщаться не дерзай
Мечтою той надменной,
Что слабый трудъ твой вознесетъ
Создателя вселенной!
Въ своихъ дѣлахъ великихъ Онъ
Не помощи желаетъ, –
Тебя на трудъ Онъ, какъ отецъ,
Съ любовью укрѣпляетъ!

Е в а

О, пѣснь я поняла! Хвала Творцу!

А д а м ъ

Я чувствую, что мыслишь Ты, и буду
Покорно этимъ слѣдовать словамъ.
О, если бѣ только могъ конецъ
забыть я!

Г о с п о д ъ

Тебѣ сказалъ Я: вѣруй и борись!

К о н е ц ъ

Перевод Н. Холодковского
1904

СЦЕНА ПЯТНАДЦАТАЯ

Декорація превращается въ пальмовыя рощи третьей сцены. Адамъ, снова въ видѣ юноши, еще сонный выходитъ изъ хижины и въ изумленіи осматривается. Ева дремлетъ внутри хижины. Люциферъ стоитъ посерединѣ. Ясный день.

Адамъ. Страшные образы, о, куда вы дѣлись? Вокругъ меня все такъ же полно жизни и такъ же сіяетъ улыбкой, какъ и тогда, когда я оставилъ эти мѣста, а сердце мое разбито.

Люциферъ. Тщеславный человѣкъ! Тебѣ хотѣлось бы, чтобы нарушился порядокъ природы, чтобы новая комета заблистала на твоихъ небесахъ и содрогнулась бы земля изъ-за гибели одного червя?

Адамъ. Грезилъ ли я только? Или я сейчасъ во снѣ, и вообще больше ли сна жизнь, которая на мгновеніе нисходитъ на мертвую матерію, чтобы въ концѣ концовъ вмѣстѣ съ ней распасться? Зачѣмъ, зачѣмъ это мимолетное самосознаніе, если намъ суждено видѣть ужасы небытія?

Люциферъ. Ты хнычешь? Только малодушный встрѣчаетъ безъ сопротивленія ударъ, отъ котораго еще въ его власти уклониться. Но спокойно и безропотно глядитъ на вѣчныя письма рока сильный, видя только, что онъ и передъ ними можетъ устоять. Такъ рокъ тяготѣетъ надъ исторіей; ты — лишь орудіе, которое движетъ ее впередъ.

А да м ъ. Н ѣ т ъ, н ѣ т ъ, ты л ж е ш ь: воля свободна! Я ее вполне заслужилъ, я изъ-за нея отказался отъ рая! Я многому научился въ сновидѣніяхъ, извѣрился во многихъ мечтахъ и теперь отъ одного меня зависитъ иначе направить свой путь.

Л ю ц и ф е р ъ. Да, если бы забвеніе и вѣчная надежда не были съ судьбою въ союзѣ! Пока одно излѣчиваетъ раны, вторая набрасываетъ покровъ на бездну и ободрительно говоритъ тебѣ: сотни смѣльчаковъ въ нее свалились, но ты будешь тѣмъ счастливецомъ, который черезъ нее перескочитъ. Вѣдь ты, будучи ученымъ, видѣлъ въ числѣ многихъ прочихъ диковинъ и такого паразита, который можетъ жить только въ совѣ и кошкѣ, а первый періодъ развитія можетъ совершить только въ мыши? Н ѣ т ъ той или другой мыши, которой было бы предопредѣлено попасть въ когти совѣ или кошкѣ, при осторожности она можетъ избѣжать ихъ и скончаться въ семейномъ кругу, въ преклонныхъ лѣтахъ. Но незыблемый законъ бдительно слѣдитъ, чтобы врагу все-таки досталось столько мышей, сколько необходимо для сохраненія паразита на тысячу лѣтъ. Отдѣльный человѣкъ не связанъ, но въ совокупности весь родъ его отягощенъ цѣпами: увлеченіе, какъ потокъ, захватывается съ собою, сегодня одной идеей, завтра другою. Для костра найдутся жертвы, но найдутся ли такіе, которые поднимутъ его жертву на смѣхъ?

Кто станетъ записывать числа, тотъ, если будетъ послѣдователенъ, изумится судьбѣ, которая пропорціонально распредѣлила бракъ и смертность, преступность и добродѣтель, религію, безуміе и самоубійство.

А да м ъ. Постой, — какая мысль мелькнула въ моемъ умѣ... я еще могу противиться даже Тебѣ, Господь! Хотя бы рокъ стократно повторялъ мнѣ: живи до сей минуты! я отвѣчу хохотомъ и, если не захочу, не стану жить. Не одинъ ли я пока на свѣтѣ? Передо мной утесъ, а подъ нимъ пропасть; одинъ прыжокъ въ качествѣ послѣдней сцены и я скажу: конецъ комедіи!

А да м ъ направляется къ утесу. Е ва выходитъ изъ двери.

Лю ци ф е р ъ. Конецъ, конецъ! какое легкое слово. Развѣ каждое мгновеніе не есть конецъ и начало? Для того ли ты былъ свидѣтелемъ тысячелѣтій?

Е ва. Адамъ, зачѣмъ ты ушелъ отъ меня украдкой? Твой послѣдній поцѣлуй былъ такъ холоденъ! да и сейчасъ на твоемъ лицѣ не то забота, не то гнѣвъ; я даже боюсь тебя...

А да м ъ (*идетъ дальше*). Зачѣмъ ты пошла за мною? зачѣмъ ты слѣдишь за каждымъ моимъ шагомъ? У мужчины, властелина міра, есть дѣло помимо пустыхъ забавъ; женщина этого не понимаетъ и служить ему только помѣхой.

(Смягчаясь.) Почему твоя дремота не продлилась хоть немного? Теперь мнѣ будетъ тяжелѣе жертва, которую я обязанъ принести будущему.

Е в а. Тебѣ, можетъ быть, станетъ легче, если ты выслушаешь меня; будущее, которое донынѣ было невѣрно, теперь намъ обезпечено.

А д а м ъ. Какъ же?

Е в а. Я знаю, ты улыбнешься, если я шепну тебѣ одно слово. Подойди ко мнѣ ближе. О, Адамъ! я чувствую себя матерью.

А д а м ъ (*падаетъ на колѣни*). Ты побѣдилъ, Господи! Я повергаюсь въ прахъ передъ Тобою. Противъ Тебя борьба напрасна: вотъ грудь моя, срази или превознеси!

Л ю ц и ф е р ъ. Червь! Ты позабылъ величіе, которымъ мнѣ обязанъ!

А д а м ъ. Оставь! То было суетное обольщеніе, — я обрѣлъ покой.

Л ю ц и ф е р ъ. А ты, глупая женщина, скажи, чѣмъ ты чванишься? Твой сынъ зачать въ грѣхѣ: онъ принесетъ на землю всякое преступленіе и нищету.

Е в а. Если будетъ угодно Богу, со временемъ въ нищетѣ будетъ зачать другой, который сможетъ грѣхъ, даруя міру братство!

Л ю ц и ф е р ъ. Ты возмущаешься противъ меня, рабъ? Вставай изъ праха, тварь!

Ударяетъ Адама ногой. Небо разверзается, появляется Господь, въ сіяніи, окруженный ангелами.

Господь. Во прахъ передо Мною, духъ! Передь Моими очами – нѣтъ величія!

Люциферъ (*корчась*). Проклятiе, проклятiе!

Господь. Встань, Адамъ, и воспрями духомъ; ты видишь, Я возвращаю тебѣ милость.

Люциферъ (*въ сторону*). Повидимому, здѣсь произойдетъ семейное объясненіе; оно можетъ быть прекрасно для чувства, но безконечно скучно разсудку. Лучше удалиться! (*Хочетъ идти.*)

Господь. Люциферъ, Я и съ тобою поведу рѣчь, – останься. А ты, сынъ Мой, повѣдай, что такъ тебя сокрушаетъ?

Адамъ. Господь! меня терзали страшныя видѣнія, и я не знаю, которыя изъ нихъ были дѣйствительностью. О, скажи, скажи мнѣ, какая судьба меня ожидаетъ? Весь ли мой удѣлъ въ этомъ краткосрочномъ бытіи, въ которомъ моя душа, подобно вину, процѣживается сквозь борьбу, чтобы, наконецъ, когда она очистится, Ты вылилъ ее на землю, и ее впиталъ бы прахъ? Или Ты предназначталъ благородному элементу лучшую долю? Пойдетъ ли мой родъ когда-нибудь впередъ, возвышаясь и приближаясь къ Твоему престолу, или, какъ волъ на мельницѣ, замучится до смерти, не находя силъ выбиться изъ круга, по которому ходить? Будетъ ли награда высокимъ чувствамъ, когда пошлая толпа осмѣетъ принесенную въ жертву кровь?

Просвѣти меня, и я съ благодарностью снесу всякую судьбу. Мнѣ только станетъ легче, ибо неизвѣстность — адская мука.

Господь. Не вопрошай о тайнѣ, благотѣтельно сокрытой отъ твоихъ жадныхъ очей божественною десницей. Если бы ты увидалъ, что твоя душа лишь мимолетно отдыхаетъ на этой землѣ и что впереди тебя ждуть нескончаемыя времена, уже не стало бы добродѣтельно страдать здѣсь; если бы ты увидалъ, что тлѣнъ поглощаетъ твою душу, что побудило бы тебя отрекаться отъ радости летучихъ мгновений ради высокой мысли? Нынѣ же, если ты ослабѣешь подъ бременемъ быстротечнаго бытія, тебя укрѣпитъ сознаніе безконечности, сіяющей сквозь туманъ будущихъ судебъ. Но если ты превознесешься въ гордости, тебя смиритъ ничтожество бытія. И вотъ величіе и добродѣтель незыблемо утверждены.

Люциферъ (*хохочетъ*). Поистинѣ, ты вступаешь на славное поприще! Итакъ, твоими руководителями будутъ величіе и добродѣтель, — два слова, которыя лишь тогда могутъ пріобрѣсти смыслъ, когда возлѣ нихъ стоитъ на стражѣ суевѣріе, предразсудокъ и невѣжество. Зачѣмъ мнѣ было братья за широкія затѣи съ человѣкомъ, когда онъ слѣпленъ изъ грязи и солнечныхъ лучей? Онъ — карликъ въ разумѣніи и великанъ въ слѣпотѣ.

Адамъ. Не глумись, о, Люциферъ, теперь уже не глумись! Я видѣлъ чистый строй познанія: тамъ грудь сжимало холодомъ. О, Создатель, кто меня поддержитъ, чтобы я не сбился съ вѣрнаго пути? Ты лишилъ меня направляющей десницы, когда я вкусилъ отъ древа познанія.

Господь. Твоя рука сильна и сердце гордо. Поприще, призывающее тебя къ труду, безпредѣльно, и если ты прислушаешься, тебѣ будетъ внятенъ неумолчный голосъ; онъ будетъ тебя увѣщевать и ободрять: повинуйся ему. И если въ шумѣ твоей многотрудной жизни небесный голосъ замретъ, болѣе чуткое духовное ухо этой слабой женщины, далекой отъ грязи житейскихъ попеченій, услышитъ его, — пройдя сквозь ея сердце, онъ превратится въ поэзію и пѣснь. Съ этими двумя орудіями, равно въ горѣ и счастіи, возлѣ тебя будетъ стоять съ улыбкой твой ангель-утѣшитель. Ты, Люциферъ, тоже составляешь звено въ моей вселенной, — ты продолжишь свою работу. Твое холодное всевѣдѣніе и неразумное отрицаніе послужать живительнымъ средствомъ, которое поддержитъ броженіе въ человѣчествѣ, и хотя поколеблетъ людей на краткій мигъ, но они вернутся на пути самосовершенствованія. Твоя кара продлится бесконечно: ты непрерывно будешь видѣть, какъ обреченное тобою на гибель становится новымъ залогомъ прекраснаго и высокаго.

Хоръ ангеловъ. Великія слова – свободно выбирать между грѣхомъ и добродѣтелью и все же сознавать, что насъ охраняетъ милость Господня! Итакъ – твори смѣло и не смущайся; если чернь не благодарна, не ставь ее себѣ цѣлью, а только внутреннее довольство собою: оно подвигнетъ тебя на великое дѣло, стыдись поступать иначе! Сознаніе стыда передъ собою приковываетъ ничтожнаго къ землѣ и восхищаетъ къ небесамъ доблестнаго мужа. Но на своемъ почетномъ пути не возомни въ слѣпой гордынѣ, что творишь свои дѣла во славу Господню и что во исполненіе Его судебъ нужна твоя рука; въ томъ и будетъ твоя слава, если Онъ допуститъ тебя творить вмѣсто Себя.

Е в а . Ахъ, я понимаю пѣснь! Хвала моему Господу!

А д а м ъ . И мнѣ она внятна, – я буду повиноваться. Только бы не конецъ! если бы только я могъ позабыть конецъ!

Г о с п о д ѣ . Ты слышалъ Мои слова, человекъ: борись и твердо уповай!

К о н е ц ъ

Перевод З. Крашенинниковой
1905

СЦЕНА ПЯТНАДЦАТАЯ

Сцена превращается в пальмовую рощу четвертой сцены. Адам, снова юный, еще сонный, выходит из хижины и озирается в изумлении. Ева дремлет в хижине.

Люцифер – посреди сцены. Ясный день.

Адам

Картины страшные, куда вы делись?
Все улыбается вокруг меня.
И все живет, как в дни, когда отсюда
Ушел я. Но, увы, разбито сердце!

Люцифер

Тщеславный человек. Воображаешь,
Что рухнет весь порядок бытия,
И засверкает новая комета
В твоей ночи, и горы содрогнутся
Из-за того, что червь один пропал?

Адам

Мне снилось ли? Или сейчас мне снится?
Как видно, все существованье – сон,
Материю объяввший неживую,
Чтоб вместе с ней погибнуть? О, зачем,
Зачем это минутное сознание?
Чтоб осознать всю жуть небытия?

Люцифер

Разнюнился! Лишь трусость принимает
Как должное любой удар судьбы,
Хоть избежать его у ней во власти.

А сильные, взирая хладнокровно
На вековечные скрижали рока,
Не возмущаются, а понимают,
Что перед роком можно устоять!
Сей рок и над историей повис,
Ты – лишь орудье, приданное ей!

А д а м

Нет, лжешь! Свободна воля! Заслужил я
Ее вполне! От рая отказался
Из-за нее. Открылось мне во снах
Немало. И изверился во многом,
И ныне сам я путь свой выбираю.

Л ю ц и ф е р

Забвение и вечная надежда
Являются союзниками рока.
Пока забвенье заживляет рану,
Надежда плат над бездной расстилает:
Дерзай, мол! Сотни смелых пали в бездну.
И только ты, счастливчик, перепрыгнешь!
Но, как ученый, видел ты среди
Диковин всяких и глиста такого,
Что может жить лишь в кобчике и в кошке,
Но в самой первой стадии развития
Способен только в мыши обитать.
А ведь не каждой мышке суждено
Попасться в когти кобчику иль кошке –
Мышь осторожная скончаться может
В кругу семейном в возрасте преклонном!

Но все же бдит закон неколебимо,
Чтоб столько было пожрано мышей,
Сколь надобно, чтоб глист свое земное
Существованье длил мильоны лет.
Хоть человек ничем не связан лично,
Но род людской отягощен цепями.
Энтузиазм, как будто бы стремнина,
Людей захватывает сегодня
Одной идеей, через день – другой.
Находятся и жертвы для костра,
И те, кто издевается над ними,
И те, кто будет всем им счет вести
И подводить итоги, изумляясь,
С какой последовательностью судьба
Распределяет пропорционально
Женитьбы, смерти, добродетель, зло,
Безумье, веру и самоубийства!

А д а м

Постой! Мне вот что в голову пришло:
Ужо переупрямлю я и бога!
Хоть рок твердит: «Рожден, так и живи!» –
А я не захочу, так и не стану!
И разве я пока не одинок?
Передо мной скала, под нею пропасть.
Один прыжок – последнее явление,
И я скажу: комедии конец!

(Направляется к утесу.)

Е в а выходит из хижины.

Люцифер

Конец, конец... глупейшие слова!
Ведь каждый миг – конец, как и начало.
И неужели только для того
Ты был свидетелем тысячелетий?

Ева

Адам, зачем ушел ты втихомолку?
Зачем так холодно поцеловал?
Зачем ты сердишься? Зачем же, право,
Я так боюсь тебя, Адам!

Адам

(идет дальше)

Зачем
Ты ходишь по следам моим? Зачем
Подстерегаешь ты мой каждый шаг?
Есть у мужчины, властелина мира,
Дела важнее, чем пустая нега,
А женщина того не понимает
И только виснет на его плечах.

(Смягчившись.)

Зачем же ты еще не подремала,
Чтоб облегчить мне жертвоприношенье
Грядущему?

Е в а

Послушай и утешься:
То будущее, в чем мы сомневались,
Теперь уж обеспечено.

А д а м

Но как?

Е в а

Адам, я знаю: улыбнешься ты,
Коль я тебе шепну. Но подойди же...
Я скоро стану матерью, Адам!

А д а м

(падая на колени)

Господь! Ты победил. Я повергаюсь
В прах пред тобою, боже! Без тебя,
Против тебя я тщетно бьюсь, господь!
Вот грудь моя – срази или возвысь!

Л ю ц и ф е р

Червь! Позабыл ты о своем величьи,
Которым мне обязан?

А д а м

Ах, оставь!
Там был мираж, а здесь – успокоенье!

Люцифер

Чем, глупая ты женщина, кичишься?
Твой сын в грехе зачат был и в раю.
И принесет он на землю твою
Грех и нужду.

Ева

Даст бог – в нужде зачнется
Другой, что смоеет грех и принесет
На Землю братство!

Люцифер

Дерзкий! На меня ты
Решил восстать! Вставай из праха, тварь!

(Пиная Адама.)

Небо разверзается, в окружении ангелов, в сиянии
появляется Господь.

Господь

Сгинь, злобный дух! Нет предо мной
величья!

Люцифер

(согнувшись)

Проклятие! Проклятие!

Г о с п о д ь

А ты

Восстань, Адам, восстань, воспрянув
духом,
Я милость возвращаю тебе вновь!

Л ю ц и ф е р

(в сторону)

Семейная здесь сцена, как я вижу,
Весьма чувствительна, но для рассудка
Невыносимо скучная. Пожалуй,
Отсюда мне удрать пора!

(Собирается уйти.)

Г о с п о д ь

Люцифер!

К тебе есть слово. Посему – останься!
А ты, Адам, скажи, чем огорчен?

А д а м

Меня терзали страшные виденья
И что среди них действительностью было,
Не ведаю, господь мой. О, скажи,
Что мне судьба готовит? Только ль это
Столь ограниченное бытие,
В котором душу будто бы вино
Процеживают, чтоб, когда она

Очистится, напиток благородный
Ты наземь выплеснул и прах его впитал,
Иль долю лучшую ты мне готовишь?
Приблизится ль к престолу твоему
Мой род, облагораживаясь, или,
Как вол, крутить он будет жернова,
Чтоб до смерти не выбиться из круга?
И будет ли награда благородной
Душе, над коей пошлая толпа
Всегда лишь насмехается за то, что
Душа приносит в жертву кровь свою.
О, просвети меня, отец небесный,
Я с благодарностью приму любое,
Лишь бы не эта неопределенность,
Всех адских мук страшней!

Г о с п о д ь

Не вопрошай

О тайне, благотельно укрытой
Десницей господа от жадных глаз твоих.
Коль знал бы ты, что только на мгновенье
Твоя душа в сем мире отдыхает
В преддверьи нескончаемых времен,
Тогда б ты не считал за добродетель
Страданья здесь. А если б знал, что прах
Впитает твою душу, так не мог бы
От мимолетных радостей отречься
Высоких мыслей ради. А теперь,
Коль склонишься под бременем своей

Мгновенной жизни, то подымет дух твой
Сознание бесконечности, мерцая
Сквозь мглу грядущего, а возгордишься –
То быстротечность бытия смирит.
Вот так и обеспечены величье
И добродетель.

Л ю ц и ф е р

(хохочет)

Впрямь на славный путь
Вступаешь ты. Величье, добродетель –
Поводыри твои. Два этих слова
Тогда лишь могут плотью обрасти,
Коль их невежество и суеверье
И предрассудки будут сторожить.
Напрасно я великое затеял
С ним, человеком, слепленным из грязи
И солнечных лучей. Умом он карлик,
А слепотой гигант!

А д а м

О, не глумись!

Ты показал мне чистое творенье
Твоей науки. Для души моей
Так было холодно в нем! Боже мой,
Кто на пути меня поддержит правом?
Ты отнял направляющую руку
За то, что плод познания я вкусил.

Г о с п о д ь

Рука твоя сильна, а сердце благородно,
И нет конца пространству, что зовет
Тебя к труду. Прислушайся, и будут
Звучать глаголы предостереженья
И ободрения. А если шум
Твоей деяньями богатой жизни
И заглушать их будет, и тогда
Услышит боле чистая душа
Сей слабой женщины, житейской грязи
чуждой.

Пусть через сердце женское они
Поэзией и песней просочатся,
И с этими орудьями двумя
Пуškai всегда и в радости и в горе
Улыбчивый твой ангел-утешитель
Да пребывает за твоей спиной.
А ты, Люцифер, как одно из звеньев
Моей вселенной, тоже действуй
дальше.

Пуškai всезнанье хладное твое
И отрицанье глупое послужат
Закваскою, что приведет в брожение
И поколеблет – это не беда! –
На некие мгновенья человека.
Но человек обратно возвратится –
Твоя ж расплата будет вечно длиться:
Ты вечно будешь видеть, как восходят
Красы и благородства семена,
Которые хотел ты погубить!

Хор ангелов

Меж добром и злом свободно
Выбирать – вот в чем величье,
Зная все же, что над нами
Крепкий щит – господня милость.
Действуй смело, если даже
Чернь тебя и не признает –
Не тщеславием охвачен,
Кто великое свершает!
Он свершает, потому что
Не свершить сего позорно.
Зная это, никнет жалкий,
Славный всходит к высям горним!
Пусть тебя на сей дороге
Не слепит воображенье,
Будто во господню славу
Ты творишь свои творенья.
Будто ты ему и нужен,
Как орудье провиденья.
В том и будет твоя слава,
Если он тебя допустит
Завершать его творенье.

Е в а

Ах, мне понятна эта песнь, о боже!

А д а м

Я внял! Повиноваться буду тоже.
Но вот конец! О нем бы мне забыть.

Г о с п о д ь

Азм рек: о человек, борись и уповай!

К о н е ц

Перевод Л. Мартынова
1964





ПРИЛОЖЕНИЯ



Ю.П. Гусев

ИМРЕ МАДАЧ
И ЕГО «ТРАГЕДИЯ ЧЕЛОВЕКА»

Фигура драматурга и поэта Имре Мадача (1823–1864) в венгерской литературе XIX в. стоит особняком, не очень вписываясь в картину духовных, художественных тенденций и течений, которые коренились в общественно-политических процессах, характеризующих Венгрию той эпохи и отражающих господствующий там образ мысли. Мадача, на первый взгляд, не так уж сильно занимает то, что глубоко волновало и М. Вёрёшмарти, и Й. Этвеша, и Я. Араня, и даже Ш. Петефи: национальное прошлое как фундамент национального самосознания и как основа для планирования будущего. Мадач – если судить по главному его произведению, «Трагедии человека», – мыслит более широкими категориями, размышляет о судьбах человечества в целом. Но, конечно же, в глубине этого его подхода лежит все то же беспокойство о своей стране, о ее народе, о его месте в мире, о его будущем.

Имре Мадач – отпрыск старинного дворянского рода; корни семьи Мадачей прослеживаются до начала XIII в. (один из пращуров, по имени Радун, упоминается в хрониках времен

короля Эндре II (1205–1235); боковые ветви генеалогического древа дотягиваются до таких блестящих имен, как жившие в XVII в. поэт Янош Римаи, полководец и поэт Миклош Зрини¹).

Отблеск древнего величия коснулся и одного из близких предков Имре Мадача, его деда Шандора Мадача, известного адвоката, а кроме того, одного из ведущих деятелей масонского движения в Венгрии (по некоторым источникам – он возглавлял столичную масонскую ложу).

Однако к XIX в. род Мадачей заметно потускнел, утратил былую жизнеспособность: отец Имре Мадача был тихим, малозаметным человеком и рано умер, да и самого Имре преследовали болезни, и жизнь он прожил очень недолгую. Правда, древние гены все же успели взорваться в нем ослепительной вспышкой таланта, обогатившей венгерскую литературу «Трагедией человека»; но для автора эта вспышка стала чем-то вроде лебединой песни: ни до, ни после «Трагедии» Мадач ничего великого практически не создал.

Скудело и состояние семьи. Имре Мадач владел лишь усадьбой в селе Алшострегова

¹ Сведения, касающиеся биографии Мадача, взяты из фундаментальной монографии Чабы Андора, председателя Литературного общества Мадача: *Andor Cs. A siker éve: 1861. Madách élete* / MIT. Budapest, 2007.

(ныне – Дольна Стрехова в Словакии). Конечно, это место не было совсем уж безнадежным медвежьим углом: до больших городов, даже до Пешта было день-два пути. В усадьбе, под рукой у Мадача, находилась богатая, поколениями собиравшаяся библиотека; сюда поступала и периодика: в частности, журнал «Атенеум» («*Athenaeum*»), который предназначался для широкой публики, но отличался весьма высоким уровнем публиковавшихся в нем материалов. Так что для творческой работы здесь, в усадьбе, имелись все условия, и «Трагедию», в ее окончательном виде, Мадач создал, в сущности, именно здесь.

Учился Мадач в Пештском университете на философском, затем на юридическом факультете; в неполные 20 лет он получил диплом адвоката, но на адвокатском поприще заметного следа не оставил. В основном он жил в своем имении, участвуя в общественной жизни на комитатском уровне, и лишь в последний период жизни он как политик на некоторое время добился всевенгерской известности.

В революционных событиях 1848–1849 гг. Мадач непосредственного участия не принимал – не позволяло здоровье. Но статьями, выступлениями, всей деятельностью он активно поддерживал революционеров, занимая центристскую позицию; лидером центристов был Лайош Кошут. В июле 1848 г. Имре Мадач пуб-

лично заявляет о своем вступлении в революционную армию; правда, в это время осложнилась его болезнь и он вынужден был остаться дома. После разгрома революции Мадач прятал в своем имении личного секретаря Кошута – Яноша Ракоци. И в результате подвергся репрессиям, отсидев около года в тюрьме.

Мадач рано начал сочинять стихи, рассказы, однако по-настоящему нашел себя в драматургии (первая пьеса, драма «Коммодус», на тему древнеримской истории, написана им в 1839 г.); начав писать свои пьесы прозой, он затем перешел на поэтическую форму. За свою жизнь Мадач создал около десятка драм, трагедий и комедий; темы многих из них взяты из античности, из венгерской и европейской истории. Мадач размышляет в них о том, какие трудности должен преодолевать честный и деятельный человек, чтобы реализовать свои честлюбивые и благородные планы в условиях невежества, провинциализма, непонимания. Драматургия Мадача, как и его поэзия, осталась бы, скорее всего, лишь фактом истории венгерской литературы (некоторое исключение представляет собой только его драма «Моисей»), – если бы не написанная им в 1859–1860 гг. «Трагедия человека».

Для Мадача эти два-три года, и особенно 1861 год, стали поистине кульминацией его недолгого жизненного пути. До сих пор он мало

чем выделялся среди себе подобных – понемножку занимающихся общественными делами и политикой, понемножку хозяйствующих, понемножку пописывающих, а в основном разъезжающих по балам, наносящих визиты, сидящих за карточным столом, за бокалом вина, за спорами обо всем и ни о чем – дворян с некоторым образованием и с некоторой степенью интеллигентности (такой человеческий тип, из русской жизни, гениально изобразил Пушкин в своем «Евгении Онегине» – недаром же этот роман, конгениально переведенный на венгерский язык в 1866 г. Кароем Берци – кстати, другом Имре Мадача, – стал настолько важным событием в литературной жизни Венгрии, что породил настоящий культ Пушкина и дал начало целому литературному направлению). Если Мадача что-то и отличало от этих дворян-интеллигентов, то это обостренное чувство своего предназначения (гены? тщеславие?), побуждавшее его, например, раз за разом посылать свои драматические произведения на литературные конкурсы (победы ему не удалось одержать ни разу).

Приближаясь к сорокалетнему возрасту, Мадач, видимо, пережил тяжелый кризис самосознания, в котором главное было – ощущение недовольства, неудовлетворенность собой. В написанном в этот период стихотворении «Ночные мысли» звучит горькая строка:

«...и ничего пока не совершил»². Острота переживания усугублялась тем, что примерно в то же время выяснилось: болезнь Мадача (неясно, какая именно) не поддается излечению; Андор формулирует это так: для Мадача «стало очевидно, что дни его сочтены»³. Видимо, под влиянием всех этих факторов в душе Мадача активизировались некие скрытые, не задействованные до сих пор силы, которые и побуждали его вновь взяться за свой старый замысел и вернуться к работе над драмой, первый вариант которой был создан еще в тюрьме (тогда она носила название «Люцифер») и через несколько лет переосмыслен (от второго варианта ничего не сохранилось: Мадач имел обыкновение уничтожать подготовительные материалы и черновики своих произведений) и который, наконец, превратился в текст известной всем «Трагедии человека».

Надо думать, кроме мобилизации внутренних, душевных сил свою роль сыграла и удача, точнее, стечение обстоятельств. В мае 1861 г. Мадач выступил в Государственном собрании с речью, которая произвела нечто вроде фурора; во всяком случае, ее цитировали, о Мадаче говорили по всей Венгрии (важность темы, о

² *Madách I. Ar ember tragédiája. Kritikai kiadás.* Budapest: Argumentum, 2005. 658.о.

³ *Андор Кс. А siker éve: 1861... 175.о.*

которой говорил Мадач, сейчас не совсем ясна: речь там шла об отношениях с Австрией – тогда в разгаре была борьба между различными подходами к этой проблеме, борьба эта закончилась заключением наиболее разумного в тех условиях Соглашения 1867 года – связанного прежде всего с именем Ференца Деака – об образовании двуединой Австро-Венгерской монархии). Мадач сам был несколько удивлен резонансом, который вызвало его выступление. Однако находясь, видимо, в состоянии душевного подъема, он решил предпринять решительные шаги и в отношении своей недавно законченной стихотворной драмы «Трагедия человека».

Наученный печальным опытом, он не стал посылать свое детище на какой-нибудь очередной конкурс, а отнес драму лично Яношу Араню. В те годы Арань – не только самый авторитетный, общепризнанный поэт (после Шандора Петефи, погибшего в 1849 г., Арань достойно поддерживал традицию венгерской поэзии на высочайшем уровне), но и воплощение моральной чистоты и порядочности, высший судия в вопросах духовности и культуры.

Конечно, Мадач сильно рисковал, обратившись непосредственно к Араню: хотя тот совсем не был барином и надменностью не страдал, однако (или именно поэтому) вынужден был разбираться с неиссякаемым нашествием

дилетантов. Неудивительно, что, прочитав первые страницы рукописи, он отложил ее и, видимо, на какое-то время напрочь о ней забыл: если «Трагедия» в целом и не дает основания видеть в авторе эпигона Гёте, то в Сцене первой это еще не становится очевидным. Не будь у Мадача добрых друзей, которые были вхожи в круг Араня и к мнению которых Арань прислушивался, возможно, «Трагедия человека» (существовавшая тогда в одном-единственном экземпляре) надолго, а то и, страшно сказать, навсегда осталась бы под спудом.

Однако Арань все же прочитал принесенную ему безвестным литератором (правда, в том году уже известным политическим деятелем) рукопись – и пришел в восторг, который вроде бы даже не очень и совместим с его уравновешенностью и рассудительностью. В своем письме Мадачу от 12 сентября 1861 г. Арань, отметив некоторую тяжеловесность поэтического текста, заявляет, что произведение это «с небольшой стилистической правкой может занять место в ряду самых замечательных явлений нашей литературы»⁴.

О том, что это было не просто выражение вежливости и не минутное, преходящее воодушевление, свидетельствует все дальнейшее поведение Араня. Он, мэтр, взялся проделать

⁴ Цит. по: *Andor Cs. Op. cit.* 192.о.

чисто редакторскую работу, предложив автору свои варианты многих строк и строф (Мадач всю правку принимал без колебаний); он читал «Трагедию» на собраниях Общества Кишфалуди (организация, по своим функциям и характеру соответствующая союзу писателей в современном значении этого понятия); он сделал все, чтобы «Трагедия человека» вышла книжным изданием уже в январе 1862 г.

И это, повторяю, при том, что Арань хорошо видел многие слабости поэтического текста Мадача. По всей очевидности, в его глазах идейная, философская глубина произведения с лихвой искупала ощущающееся в ряде моментов несовершенство поэтической формы.

Действительно, драматическая поэма «Трагедия человека» – произведение уникальное не только в венгерской, но и в мировой литературе. Взять хотя бы ее формальный «сюжет»: сколько ни перебирай имена писателей эпохи, художественные направления, все равно не найти пьесы, поэмы, романа, где путь человечества был бы художественно осмыслен вот так, целиком, с самого «начала» – в буквальном смысле слова «от Адама и Евы» – и до самого «конца», до «последних» людей на покрытой льдом Земле, умирающей под остывшим Солнцем.

«Трагедию человека» невозможно не сопоставлять с «Фаустом» Гёте – этого требует и коллизия, и философское наполнение произ-

ведения; да и о непосредственной перекличке «Трагедии» с «Фаустом», вне всякого сомнения, тоже можно говорить (полное собрание сочинений Гёте на немецком языке занимало почетное место в библиотеке усадьбы Мадача в Алшострегове). Однако ни о заимствовании, ни об эпигонстве речи здесь не идет: «Трагедия» представляет собой вполне самостоятельное творение.

Об этом свидетельствует уже коллизия «Трагедии». Люцифер, вечный соперник и антипод Господа, пуская в ход все свое могущество и изощренное коварство, пытается доказать изгнанной из Рая, стоящей на пороге своей самостоятельной истории паре, Адаму и Еве: все, что ждет людей (труд в поте лица, страдания и победы, любовь, высокие идеи, власть, религия, революции, свобода, да и сама жизнь), – не более чем суррогат, видимость счастья, пустые иллюзии, мираж... Но в итоге демон сомнения посрамлен; человек убеждается, что замысел творения (смысл жизни, если угодно) мудрее, добрее и глубже сомнения, скепсиса. Мадач, таким образом, отталкивается от Библии, но на каком-то этапе художественного осмысления идет своим путем, пересекаясь с Гёте, или, точнее сказать, двигаясь параллельно ему (хотя «Фауст», несомненно, послужил одним из стимулов обращения Мадача к этой теме – теме цены, которую человечество платит за знание,

теме оптимизма и скепсиса во взгляде на смысл жизни и т.п.).

О самостоятельности Мадача – и философской, и художественной – лучше всего говорит способ художественного оформления той грандиозной проблемы, которую он поднимает в поэме. При всей фантастичности, абстрактности замысла здесь все логично и взаимосвязано. Адам и Ева, вкусившие от плода познания, жаждут знать, что их ждет впереди. Люцифер – для того он и подбивал их сорвать злополучное яблоко! – услужливо спешит предоставить им такую возможность. Погрузив первых людей в гипнотический сон, он ведет их по основным этапам будущей истории. Вот Адам – египетский фараон; вот он – военачальник в древних Афинах; римский патриций; рыцарь-крестоносец; алхимик в средневековой Праге; Дантон в революционном Париже, отправляющий аристократов на казнь под восторженный рев толпы; вот он – в капиталистическом Лондоне; затем – в социалистическом фаланстере, царстве доведенного до абсурда равенства (Микеланджело, например, здесь должен выстрегивать ножки для стульев); наконец, Адам появляется в тундре, на деградирующей под остывающим Солнцем Земле, встречая здесь последних людей, охотящихся на последних тюленей. Адама всюду сопровождает Ева; она то наложница, то жена, то монахиня, то приговоренная к гиль-

отине аристократка, то – на лондонской улице – девушка легкого поведения, то эскимоска. В каждой сцене, противостоя Люциферу иногда лишь одним своим присутствием, Ева помогает Адаму в чем-то убедиться, утвердиться – или в чем-то разубедиться.

Постоянный спутник Адама – и Люцифер: при фараоне он – визирь, при рыцаре – оруженосец, иногда просто собеседник, оппонент в споре. Каждая из исторических сцен как будто приносит Люциферу новый триумф, ибо Адаму всякий раз приходится разочаровываться в том, что в этой эпохе является главным, ее сущностью, ее смыслом. Люцифер как будто близок к победе над Богом. И тем не менее...

Особость, уникальность «Трагедии человека» в венгерском, да и в европейском литературном контексте находит выражение не только и не столько, может быть, в языке и стиле, сколько в способе художественного воплощения тех идей, которые Имре Мадач считал необходимым поставить и осмыслить в своей драматической поэме.

Венгерская литература XIX в. в силу многих (прежде всего исторических) причин находилась в ареале немецкого культурного влияния, а кроме того, в начале столетия, пока были сильны традиции классицизма, велик был авторитет античной классики. Оба эти источника оказывали воздействие, конечно, не на одного

Мадача; однако он воспринял их более непосредственно, не столь сильно «процеженными» через национальные традиции, как это было у многих его современников. Начать с того, что само название его драматической поэмы, «Трагедия человека», следует понимать не буквально. Это – действительно трагедия, но в исконном, классическом смысле слова; правильное было бы сказать – «Трагедия о человеке», то есть некое высокое действо, где сталкиваются титанические силы и решаются конфликты, определяющие судьбы человечества и его место в мироздании⁵.

Но это тоже момент, лежащий на поверхности. Сложнее логика художественно-философских доводов, с помощью которых Мадач выражает свое видение человека, его истории, его судьбы, его будущего.

С тех пор как «Трагедия человека» стала фактом венгерской литературы, она остается в центре внимания искусствоведов и историков искусства. Однако те, кто отваживается ее анализировать, приходят к далеко не тождественным выводам. «Трагедию» трактовали и как богоискательское произведение, и как бо-

⁵ Эту мысль высказывает в своей книге Шандор Штрикер, один из современных исследователей «Трагедии человека» – см.: *Striker S. Az ember tragédiája rekonstrukciója*. Budapest, 1996.

гоборческое; в нем видели исторический оптимизм и исторический пессимизм; утверждение прогресса и отрицание оно́го. Идеи, на которые опирался в своем осмыслении человека и его места в мире Мадач, возводились исследователями к Шеллингу, Фейербаху, Гегелю, О. Конту, Руссо и т.д. Чаще всего упоминается в связи с «Трагедией человека» все-таки Гегель. Действительно, в одиннадцати «исторических» сценах «Трагедии» предстает масштабная перспектива истории человечества, каждый этап которой изображен в кульминационной точке его развития, когда он разрушается собственными противоречиями, отрицая себя и переходя в иное качество. Эта великолепная перспектива была бы, вероятно, немыслима без знакомства с диалектикой. Но (недаром Д. Лукач беспощадно осудил это произведение, язвительно определив его как – «трагедию Мадача») в этой вполне гегельянской перспективе отсутствует чрезвычайно важный для гегелевской диалектики сущностный момент: момент развития. Человек, в лице Адама, созревает, набирается опыта, стареет – но в сущности остается тем же.

Если иметь это в виду, то можно сделать вывод, что в своем осмыслении прошлого и будущего Мадач опирается скорее на Канта, и диалектика, воплощенная в веренице «исторических» сцен, – это кантианская диалектика.

Каждая из «исторических» сцен – своеобразное художественное воплощение некоего абсолютного принципа: абсолютной власти (Египет), абсолютной демократии (Афины), абсолютного равноправия (фаланстер) и т.д. В каждой сцене Адам, с помощью Люцифера (который тоже воплощает абсолют – абсолют сомнения, отрицания), движется от воодушевления к разочарованию. Но неверно было бы представлять его «путешествие в будущее» как путь ко всеобъемлющему отрицанию, к выводу о бессмысленности бытия, действия, разума. Да, Люцифер все время торжествует над наивностью, идеализмом Адама; но дело на самом деле сложнее. Хотя бы потому, что, как уже говорилось, в каждой сцене присутствует, выполняющая некую «корректирующую» функцию, Ева. Она – олицетворение практического разума; она воплощает родство человека с природой, сферу естественного.

Эта функция образа Евы достигает кульминации в финальной сцене, где Адам, вконец сломленный циничной логикой Люцифера, логикой, которая к тому же оказывается едва ли не самой реалистической, самой адекватной реальному положению вещей, – готов прекратить бесплодную борьбу и уйти в небытие. И лишь слова Евы: «Я матерью готовлюсь стать, Адам!» – при всей внешней несвязанности этого факта с мучительными поисками Адама,

коренным образом меняют его отношение к жизни и к тому будущему, которое показал ему Люцифер.

Смысл «Трагедии человека», таким образом, не исчерпывается знаменитыми словами Господа, завершающими поэму: «... о человек, борись, надейся!» Но смысл, конечно, и не в апологии бездумного, растительного бытия, где самоцель – продолжение самого себя, продолжение рода.

Смысл произведения – в утверждении такого важного для Мадача принципа, как свобода воли. Адам лишь формально ведóm по этапам истории Люцифером: на самом деле его ведет жажда свободного выбора. И когда он, с помощью Евы, делает окончательный выбор и – добровольно! – становится на тот путь, бесплодность которого ему как будто наглядно доказал Люцифер, Бог прощает его за непослушание и дает ему (а в его лице всему человечеству) свое благословение.

Свобода воли, свобода – это принцип, который в философии Канта лежит в основе этической позиции. Таким образом, пафос «Трагедии человека» Мадача – не столько отвлеченно философский, сколько этический. Недаром один из современных исследователей Мадача, Йозеф Бардош (его статья печатается в наст. изд.), обнаружил один очень важный – и неожиданный – момент: переключку философ-

ской ткани «Трагедии человека» с работами предтечи экзистенциализма С. Кьеркегора. (Неожиданность этого момента в том, что имя Кьеркегора не встречается даже в рукописном наследии Мадача, хотя он, будучи прекрасно знаком с немецкой философией, вполне мог знать и написанные по-немецки труды датского мыслителя.)

И, если принять во внимание этический стержень «Трагедии», она, при всей ее особенности, как бы даже чуждости конкретно-историческому венгерскому контексту, очень даже перекликается с ситуацией в Венгрии после поражения революции 1848–1849 гг. Ведь трезвая, реалистическая политика, связанная с именем Ференца Деака и приведшая венгров к Соглашению 1867 года и образованию двуединой Австро-Венгерской монархии, и стала настоящей победой, оптимальным для той исторической ситуации выбором, который был бы немыслим, если венгры, поддавшись эмоциям, провозгласили бы, например, борьбу до последней капли крови, до последнего венгра – или в отчаянии опустили бы руки и покорились судьбе. Сходство конечного вывода «Трагедии» и политической линии Деака, конечно, не внешнее, а глубинное: оно – в активных и трезвых поисках гармонии между нравственностью (то есть, по сути дела, исторической ответственностью перед народом и перед будущим)

и свободой. То есть – в свободном, ориентированном на нравственность выборе.

Почему Мадач избрал для осмысления и раскрытия своей темы жанр драматической поэмы? Ответ в общем-то как бы напрашивается сам собой: недаром же и Мильтон, и Гёте, и Байрон, и наш Лермонтов такие и подобные темы поднимали в поэмах или в поэтических драмах. Однако влиянием образцов дело не исчерпывается. К тому же и Просвещение, и романтизм (как литературная эпоха) были уже позади.

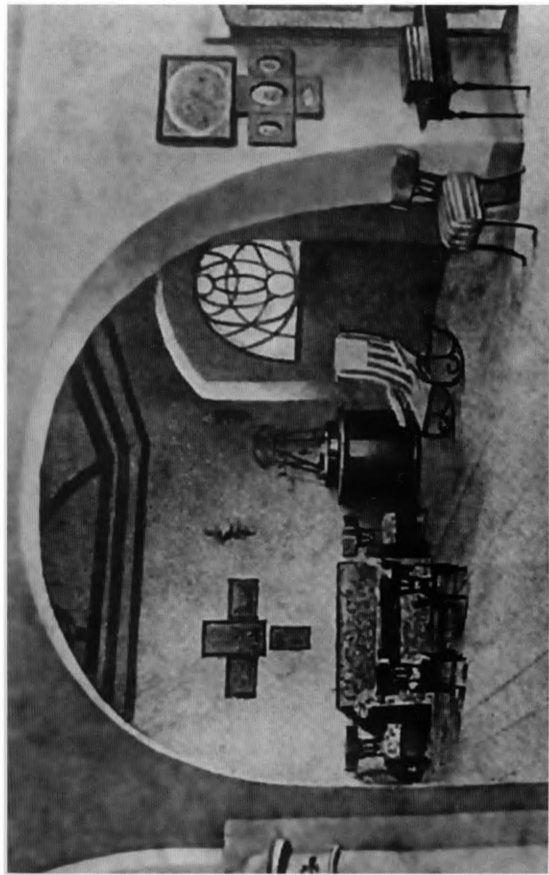
50-е годы XIX в., когда Мадач создавал свою поэму, в Венгрии были периодом безвременья. Имперская Вена, разгромив – с помощью войск, посланных Николаем I, – восставшую Венгрию, отчаянно добивавшуюся независимости, железной рукой наводила порядок в своей непокорной провинции. Высшим законом здесь на какое-то время стал произвол, средством поддержания порядка – репрессии. В результате поражения революции была разрушена структура гражданского общества, которое интенсивно формировалось в 1830–1840-е годы, в период, получивший в венгерской историографии название «эпоха реформ». «Для угнетенного, – пишет Ш. Штрикер, – не существует общественных законов, на которые он мог бы ссылаться, не существует общественного публичного мнения, к которому он мог бы взывать.



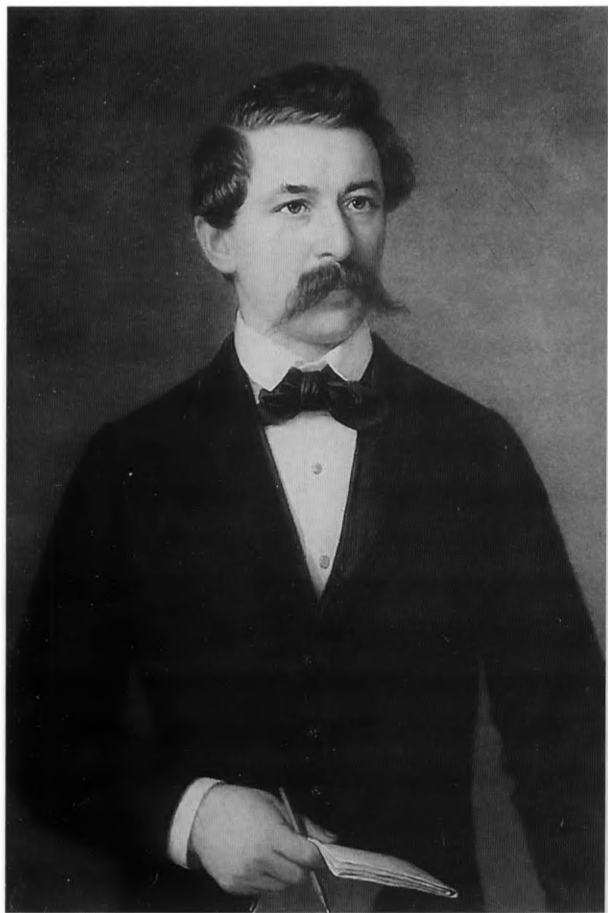
*Памятник Имре Мадачу
в усадьбе семьи Мадачей
в селе Алшоострегова, Словакия*



*Усадьба семьи Мадачей в селе Алишострегова,
Словакия*



Кабинет Имре Мадача в семейной усадьбе, Алиострегова



*Портрет поэта Яноша Араня
работы Миклоша Барабаша*

Neve magánia! a jajt hallanom. —
 Ne halljan többé. — Im legyen szabad
 A szolgájis. Mit is ér a szolgájis
 Mit egy szemlyben ér utól az ember,
 Mit a kereset és mit jelt a jajt,
 Mit a szolgájis és az ember lelke,
 Mit a szolgájis és a hint, egyse a kájs.

duci
 A planu o raionare, hista a l'omog
 B. rezerez el iusti. A hista
 G. nelly bar sm nendex e malman hista a pur
 A. merla vraya kerdun e ymanu purtase si
 C. omment se e de ce, e n'aua n'aua
 D. hista se e de ce, e n'aua n'aua
 E. hista se e de ce, e n'aua n'aua
 F. hista se e de ce, e n'aua n'aua
 G. hista se e de ce, e n'aua n'aua
 H. hista se e de ce, e n'aua n'aua
 I. hista se e de ce, e n'aua n'aua
 J. hista se e de ce, e n'aua n'aua
 K. hista se e de ce, e n'aua n'aua
 L. hista se e de ce, e n'aua n'aua
 M. hista se e de ce, e n'aua n'aua
 N. hista se e de ce, e n'aua n'aua
 O. hista se e de ce, e n'aua n'aua
 P. hista se e de ce, e n'aua n'aua
 Q. hista se e de ce, e n'aua n'aua
 R. hista se e de ce, e n'aua n'aua
 S. hista se e de ce, e n'aua n'aua
 T. hista se e de ce, e n'aua n'aua
 U. hista se e de ce, e n'aua n'aua
 V. hista se e de ce, e n'aua n'aua
 W. hista se e de ce, e n'aua n'aua
 X. hista se e de ce, e n'aua n'aua
 Y. hista se e de ce, e n'aua n'aua
 Z. hista se e de ce, e n'aua n'aua

AZ
EMBER TRAGÉDIÁJA.

DRÁMAI KÖLTEMÉNY.

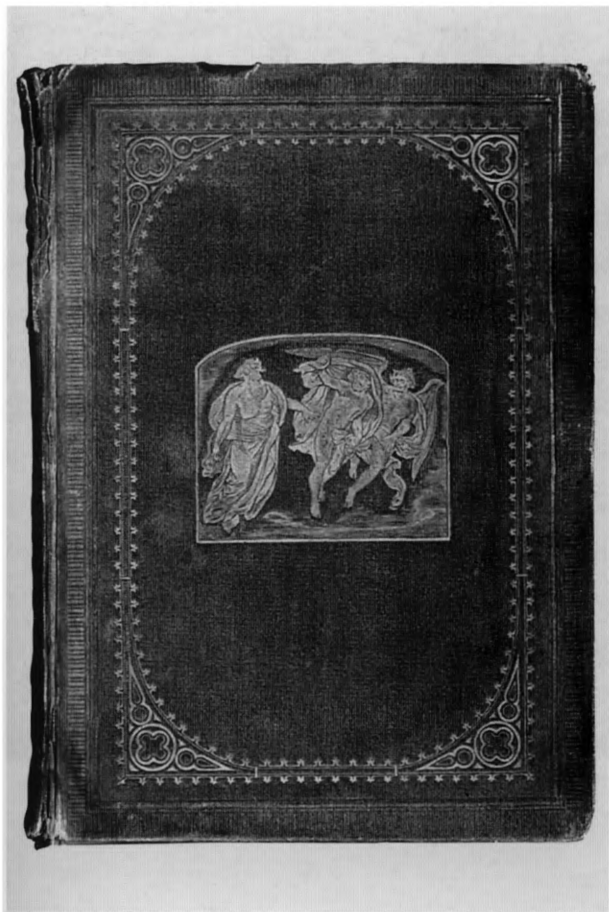
IRTA
MADÁCH IMRE.



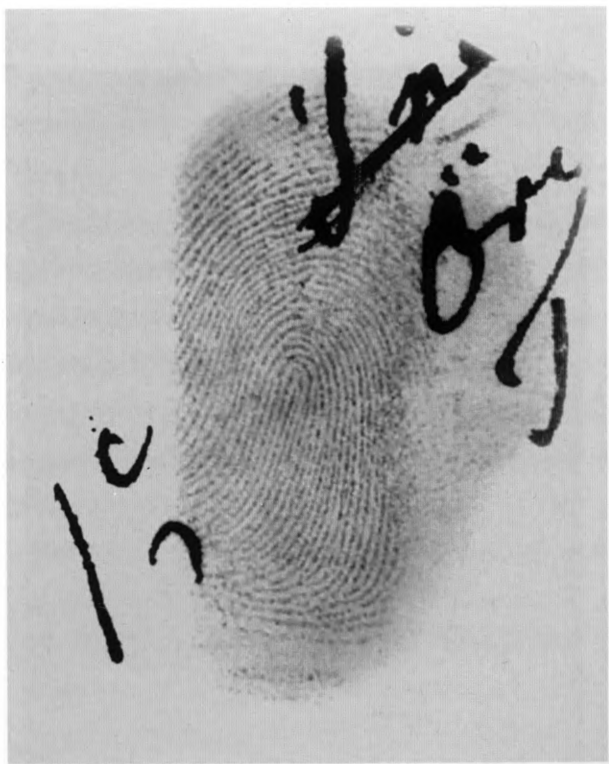
KIADTA A KISFALUDY-TÁRSASÁG.

PEST.
EMICH GUSZTÁV, MAGYAR AKADEMIAI NYOMDÁSZ.
MDCCCLXI.

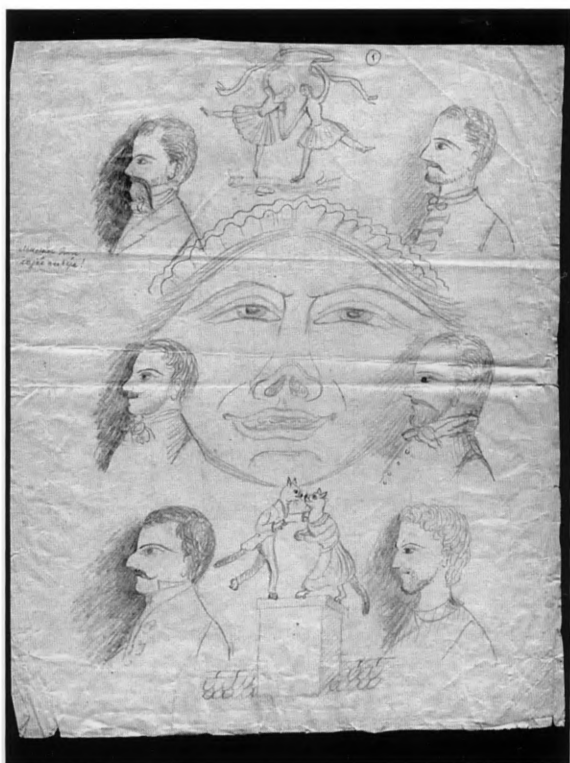
*Титульный лист первого издания «Трагедии человека».
1862 г.*



*Обложка второго издания «Трагедии человека».
1863 г.*



Лист рукописи с отпечатком пальца Имре Мадача



*Карандашный рисунок Имре Мадача.
В левом верхнем углу – его автопортрет*



*Иллюстрация М. Зичи к «Трагедии человека».
Сцена четвертая, Египет*



*Иллюстрация М. Зичи к «Трагедии человека».
Сцена шестая, Рим*



*Иллюстрация М. Зичи к «Трагедии человека».
Сцена седьмая, Константинополь*



*Иллюстрация М. Зичи к «Трагедии человека».
Сцена пятнадцатая, финал*



*Сцена из спектакля по «Трагедии человека».
Печ, Национальный театр, режиссер Ференц Катона.
5 октября 1957 г.*



*Сцена из спектакля по «Трагедии человека». Будапешт,
Национальный театр, режиссер Тамаш Майор.
14 октября 1960 г.*



*Сцена из спектакля по «Трагедии человека».
Будапешт, Национальный театр,
режиссер Ласло Вамош. 21 сентября 1983 г.*

Поэтому он вынужден обращаться непосредственно к мирозданию, к Богу и Року: кроме собственного бытия, у него нет иной надежной точки для ориентации»⁶. Вот почему героями Мадача становятся не жизнеподобные фигуры, а мифологические воплощения вечных, внеисторических начал: Господь, Люцифер, Адам, Ева.

Тем не менее «Трагедия человека» – не просто порождение конкретного времени. Как это часто бывает в литературе, произведение Мадача затронуло гораздо более масштабные, общечеловеческие проблемы. Поэтому «Трагедия» сразу обратила на себя внимание не только венгерской, но и европейской общественности – лишь на немецком языке уже в XIX в. появилось около полутора десятков различных ее переводов. Еще при жизни Мадача были опубликованы (в пештской газете «Pester Lloyd») переведенные на немецкий фрагменты произведения; полностью драму перевели на немецкий в 1865 г.

Интерес немецкоязычной литературной общественности к «Трагедии человека» объяснялся, вне всяких сомнений, прежде всего тем, что и переводчики, и читатели видели в ней произведение, родственное «Фаусту» Гёте. В Россию Мадач с его «Трагедией человека» проникал куда медленнее и с бóльшим трудом.

⁶ *Striker S.* Op. cit. 236.o.

...Недавно, когда я перечитывал роман «Бесы» Ф.М. Достоевского (эту книгу очень полезно время от времени перечитывать), на меня вдруг повеяло чем-то очень знакомым. Речь идет об антигерое книги, Степане Трофимовиче Верховенском; точнее, о его поэме, написанной «в Берлине, в самой первой его молодости»; список этой поэмы, «в великолепном красном сафьянном переплете», получает от Верховенского рассказчик. Вот что говорится об этой поэме: «...она не без поэзии и даже не без некоторого таланта; странно, но тогда (то есть, вернее, в тридцатых годах) в этом роде часто пописывали. Рассказать же сюжет затрудняюсь, ибо, по правде, ничего в нем не понимаю. Это какая-то аллегория, в лирико-драматической форме и напоминающая вторую часть “Фауста”. Сцена открывается хором женщин, потом хором мужчин, потом каких-то сил, и в конце всего хором душ, еще не живших, но которым очень хотелось бы пожить. Все эти хоры поют о чем-то очень неопределенном, большею частью о чьем-то проклятии, но с оттенком высшего юмора. Но сцена вдруг переменяется, и наступает какой-то “Праздник жизни”, на котором поют даже насекомые, является черепаха с какими-то латинскими сакраментальными словами, и даже, если припомню, пропел о чем-то один минерал, то есть предмет уже вовсе неодушевленный. Вообще же все

поют беспрерывно, а если разговаривают, то как-то неопределенно бранятся, но опять-таки с оттенком высшего значения»⁷. И т.д.

Цитирую я так пространно не только потому, что очень уж хороша тут желчная ирония Достоевского. Мне показалось, что Достоевский где-то прочитал – или по крайней мере полистал – «Трагедию человека» (ничего невероятного в этом нет: в конце 1860-х годов писатель довольно долго жил в Швейцарии и вполне мог наткнуться на немецкий перевод «Трагедии») и язвительно спародировал ее. Но нет: Достоевский имеет в виду романтическую поэму «Торжество смерти» русского филолога и литератора В.С. Печерина, написанную в 1833–1834 гг. и напечатанную в 1861 г.(!) Герценом и Огаревым в сборнике «Русская потаенная литература XIX века»⁸. Тем не менее иронию Достоевского понять нетрудно; более того, ее вполне можно и разделить. Ведь это были годы, когда в русской литературе во всю мощь развернулся критический, социально ориентированный и психологически мотивированный реализм, на фоне которого аллегории с хоровыми текстами, окрашенными неким «высшим смыслом», выглядели худосочными фантазиями.

⁷ Достоевский Ф.М. Бесы // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 7. С. 10–11.

⁸ Там же. С. 738–739.

Собственно говоря, и сам Достоевский искал подходы к тем же самым, в сущности, кардинальным, экзистенциальным вопросам, что и Мадач. При желании в тех же «Бесах» не так уж трудно найти проблематику, подобную проблематике «Трагедии человека»; и «Бесы», и другие романы Достоевского, порожденные конкретной исторической ситуацией в России середины XIX в., выходили к общечеловеческой перспективе. В «Бесах» даже и свой Люцифер есть – Петруша Верховенский. И в утопии социализма как Мадач, так и Достоевский видели одну и ту же угрозу – антиутопию фаланстера («Все рабы и в рабстве равны»⁹, – откровенно высказывается Петр Верховенский). И Адам у Мадача проходит через ту же одержимость абсолютизируемой свободы воли, что и Кириллов в «Бесах» («Кто смеет убить себя, тот бог»¹⁰)... Сопоставление можно было бы продолжать; но это уводит от темы.

(Тоже немного не совсем по теме, но интересно было бы поразмышлять о том, что русская литература в лице Достоевского, Толстого и других великих реалистов XIX в. довольно кардинально и надолго разошлась с той линией, крупнейшим представителем которой в Европе был автор «Фауста». Эта линия, которая

⁹ Там же. С. 437.

¹⁰ Там же. С. 124.

характеризовалась условностью, аллегоричностью – удобнее всего было бы определять ее с помощью современного термина «фэнтези» – и особенно свойственна была англо-саксонской литературе, вплоть до наших дней (Толкиен), – в русской литературе вызвала отчуждение, о чем свидетельствуют хотя бы процитированные строки Достоевского.)

Напротив, возвращает к теме то обстоятельство, что Мадач и его «Трагедия человека» были довольно неожиданно «открыты» в России на рубеже XIX и XX вв., когда в литературу вернулся романтизм и писатели вновь стали искать – в фантазиях, в аллегориях, в символических видениях – некий, чаще всего невнятный, лишь смутно ощущаемый «высший смысл».

В 1904–1905 гг. появились сразу три русских перевода «Трагедии»: два стихотворных (правда, через немецкие переводы), выполненные Н. Холодковским (известным по великолепному переводу «Фауста») и В. Мазуркевичем, и один прозаический, с оригинала (переводчик – З.М. Крашенинникова)¹¹. При чем инициатором одного из них – прозаического – был М. Горь-

¹¹ Обстоятельную статью об этих переводах написал Й. Вальдапфель: *Waldapfel J. Gorkij és Madách // Tanulmányok a magyar-orsz irodalmi kapcsolatok köréből.* II.k. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961. 231–278.o.

кий: именно он заказал перевод и опубликовал его в своем издательстве «Знание». Видимо, идеи, содержащиеся в «Трагедии» – прежде всего, надо думать, идея борьбы как смысла бытия человека (идея, как это очевидно, для Мадача не единственная и отнюдь не главная), – были очень близки Горькому тех лет, едва вышедшему или еще не вышедшему (ведь вскоре он написал «Мать») из романтического периода. Недаром именно в эти годы, еще не зная или зная лишь в чем-то кратком изложении текст «Трагедии человека», Горький вынашивал замысел собственной драматической поэмы под названием «Человек»; этот замысел был осуществлен им как поэма в прозе.

Венгерский литературовед Йожеф Вальдапфель в своей статье «Горький и Мадач» (1961) подробно и обстоятельно излагает результаты своих разысканий этого эпизода. Судя по всему, Горький узнал о Мадаче и его произведении по каким-то статьям из российской прессы. Определенную роль в том, что Горький так заинтересовался Мадачем, сыграл венгерский журналист Акош Пинтер, который осенью 1902 г. встретился с молодым, но уже широко известным писателем в Петербурге. Пинтер описал эту встречу в своем очерке, опубликованном в газете «Пешти напло» («Пештский дневник») в конце того же года. Судя по этому очерку, Горький сам упомянул имя Мадача и

попросил рассказать о нем побольше. Пинтер поведал о том, что попытки организовать перевод «Трагедии человека» на русский язык предпринимал уже выдающийся венгерский художник Михай Зичи (среди прочего – автор иллюстраций к «Витязю в тигровой шкуре» Шота Руставели), который в 80-е годы XIX в. находился при дворе императора Александра III и, в частности, показывал царствующей чете свои рисунки к «Трагедии»¹²; но попытки Зичи к успеху не привели: хотя перевод вроде бы был начат, не нашлось издателя. После этих слов Горький – так рассказывает Пинтер – схватил его за руку и воскликнул: «Вот издатель!»¹³, – имея в виду, конечно, себя и свое издательство «Знание». (Вальдапфель считает, что Пинтер в своем очерке довольно сильно приукрасил реакцию Горького; об этом свидетельствует и такой штрих, тоже, видимо, связанный с Пинтером: в одном из появившихся вскоре сообщений говорилось, что Горький якобы ради Мадача выучил венгерский язык и сам принялся переводить «Трагедию».)

Как бы там ни было, Горький действительно всерьез воодушевился идеей издать «Трагедию человека» на русском языке. Он сам нашел З.М. Крашенинникову, которая владела в

¹² Подробнее об этом см. в статье Ч. Андора в наст. изд.

¹³ Цит. по: *Waldapfel J. Op. cit.* 237.о.

какой-то степени венгерским языком и что-то переводила, и обратился к ней с предложением перевести «Трагедию»; перевести в прозе: Горький считал, что такой перевод более точно передаст идейный смысл произведения (характерный факт: для издания на русском языке «Фауста» Горький также выбрал прозаический перевод – выполненный П. Вейнбергом, хотя в то время существовало уже несколько прекрасных поэтических переводов – например, Н. Холодковского). Крашенинникова с готовностью согласилась; сделанная ею аннотация «Трагедии»; видимо, лишь подогрела интерес Горького. В аннотации сообщалось: «Основной мыслью поэмы является вопрос о цели человеческого бытия. Человечество, воплощенное в лице Адама и руководимое духом сомнения и скептицизма, Люцифером, проходит последовательно через все ступени своего развития. Ряд сцен, часто почти исторических, показывает нам вечную смену людских идеалов и увлечений. Адам видит радости и цели жизни то в плотских наслаждениях, то в самоотречении христианства; то увлекается наукой, то поглощен идеями французской революции. Свершив полный круг развития, зрелости и падения человеческого рода, он все не получает ответа на вопрос о цели существования. Борьба, исполнение долга, труд – а в награду преданность неизменной подруги, Евы, в настоящем и надежда

на будущее: вот человеческий удел, за который нам не дано переступить»¹⁴.

Работа над переводом несколько затянулась; тем не менее в самом начале 1905 г. «Трагедия человека» вышла. Горький (об этом говорит и Вальдапфель) был, видимо, несколько разочарован не слишком высоким качеством перевода, которое смазало и философское звучание произведения, сделало малоразборчивыми многие важные нюансы. (Публикуемый в этой книге фрагмент перевода Крашенинниковой позволит читателю самому сделать вывод в этом плане.) Во всяком случае, энтузиазм Горького по отношению к Мадачу существенно ослабел. Однако «Трагедия человека» осталась в сознании Горького на всю жизнь как одно из выдающихся произведений всемирной литературы; об этом может свидетельствовать хотя бы тот факт (приведенный в той же статье Вальдапфеля¹⁵), что в 1935 г., при составлении плана издательства «Академия» на 1935–1937 гг., он предложил переиздание «Трагедии человека».

Пожалуй, еще более интересной и показательной можно считать следующую (обнаруженную Вальдапфелем) «мелочь»: Мадач упоминается в первой части эпопеи «Клим Самгин», над ко-

¹⁴ Цитируется по указанной выше статье Й. Вальдапфеля, где переписка Горького и З.М. Крашенинниковой приведена и на русском языке. (Ibid. 271–272. о.).

¹⁵ Ibid. 270.о.

торой Горький начал работать в 1925 г. Один из персонажей романа, Лютов, упоминает апокрифическое древнерусское «Откровение Адамово» (своего рода древнерусский Апокалипсис); вот эта цитата: «Когда изгоняемый из рая Адам оглянулся на древо познания, он увидел, что бог уже погубил древо: оно засохло. “И се диавол приступи Адамови и рече: чадо отринутое, не имаше путя инаго, яко на муку земную. И повлек Адама во ад земный и показа ему вся прелесть и вся скверну, их же сотвориша семя Адамово”. На эту тему мадьяр Имре Мадач весьма значительную вещь написал»¹⁶.

Наконец, остается сказать о том, что в 1964 г. выдающимся русским поэтом Леонидом Мартыновым был осуществлен еще один перевод «Трагедии человека»¹⁷. У этого перевода – лишь один существенный недостаток: невнимание к философскому подтексту произведения. Понятно, что это – вина тех, кто готовил для поэта подстрочник.

Текст «Трагедии человека», предлагаемый в данном издании, стремится избежать указанного недостатка, претендуя одновременно и на научность, и на художественность.

¹⁶ http://www.revolucia.ru/rebib_gorky3a4.htm

¹⁷ Все четыре указанные перевода «Трагедии человека» представлены (Сцена пятнадцатая) в разделе Дополнения наст. изд.





Ч. Андор¹

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ «ТРАГЕДИИ ЧЕЛОВЕКА»

Среди записей и набросков, сделанных Имре Мадачем во время работы над главным произведением его жизни – «Трагедией человека», сохранился листок, на котором его рукой написано: «нач 17 фев 1859 конч 26 мар 1860»². Эта беглая запись в течение долгих лет служила основанием для расхожего мнения, будто великая драматическая поэма была создана, от начала и до конца, всего за тринадцать с небольшим месяцев; хотя истина в том, что указанные даты обозначают лишь сроки, когда поэма обрела свой окончательный вид. В этом убеждаешься, стоит только взглянуть на другие вещи Мадача: среди них есть такие, которые, как и «Трагедия», снабжены датами начала и окончания работы – несмотря на то, что в бумагах Мадача сохранялись варианты тех же самых произведений, написанные им

¹ Чаба Андор (род. в 1950 г.) – венгерский литературовед; председатель Литературного общества Имре Мадача. (Примеч. переводчика.)

² См.: *Kerényi F. Madách Imre: «...bölteményt...»* Budapest: Európa Kiadó, 1983. 7–8. о.

в ранние годы. Что касается «Трагедии», то мнение о том, будто ранних вариантов поэмы не существовало, подкреплялось еще и тем обстоятельством, что в рукописном наследии Мадача, среди обилия набросков и заметок, обнаружено всего-навсего две фразы, которые текстуально могут быть соотнесены с «Трагедией». Однако не следует забывать, что Мадач, написав новый вариант какого-либо текста, прежние варианты, как правило, уничтожал. Заметки и наброски сохранялись лишь в тех случаях, если они относились к незавершенным вещам или если автор, не удовлетворенный результатом, рассчитывал со временем вернуться к произведению.

Считать, будто имеющаяся рукопись «Трагедии» была единственным, т.е. первым и последним вариантом, нелогично и с точки зрения индивидуальной психологии творчества. Рукописи Мадача полны помарок, поправок, переписанных строк и страниц; нередко он брал стихотворение или пьесу, написанные в молодые годы, и кардинально перерабатывал их. Однако, несмотря на многочисленные доработки и переработки, ни одна из его вещей не приближается по уровню и совершенству к «Трагедии человека».

Конечно, все эти рассуждения были бы не более чем домыслами; но, к счастью, до нас дошли воспоминания современника, который

зафиксировал то, что сам Мадач рассказывал ему о своей работе над «Трагедией». Благодаря этому документу мы можем развеять миф, державшийся едва ли не столетие. Сюжет мифа вкратце таков: выйдя из тюрьмы (где его держали как политического заключенного почти целый год) и вернувшись домой, Мадач узнал, что, пока его не было, жена ему изменила. Он тут же развелся с ней и стал писать драматическую поэму, в которой излил свою горечь и свое разочарование. Последние десять лет своей жизни он провел отшельником в имении, в том самом, в котором родился. Там он и создал, всего за тринадцать месяцев, «Трагедию человека».

Мы увидим, что в этой истории практически ничто не соответствует действительности (пожалуй, включая и измену жены; хотя отношения их в эти годы в самом деле испортились и завершились разводом). В последний период жизни Мадач, как и раньше, участвовал в общественной деятельности: он был депутатом Национального собрания, активно отстаивал свое мнение в комитатском объединении сельских хозяев. Не забросил он и светскую жизнь: часто посещал балы; после развода у него было по крайней мере два романа³.

³Radó Gy., *Andor Cs. Madách Imre. Életrajzi krónika* / MIT. Budapest, 2006.

ПЕРВЫЙ ПОДХОД К ТЕМЕ:
«ЛЮЦИФЕР»

На сессии Национального собрания 1861 г. Мадач встретился с Кароем Петери, коллегой по перу и по депутатской работе (сведений о том, были ли они знакомы раньше, у нас нет), и 20 июля они вместе поехали навестить Пала Сонтага, друга Мадача.

В поездке поэт был необычно разговорчив; среди прочего, он рассказал К. Петери о том, как родился замысел «Трагедии человека». От воспоминаний Петери сохранился, кроме названия («Поездка с Имре Мадачем к Палу Сонтагу в Ноград, 1861 год»), только тот краткий пересказ, который племянник Петери опубликовал после смерти своего дяди⁴.

Мы приводим часть этого пересказа, имеющую прямое отношение к нашей теме.

«⟨...⟩ полгода просидев под арестом, был я перевезен из Пожони в Новое здание; и мало-помалу стал с ужасом замечать, что душевное здоровье мое вот-вот будет подорвано в мрачных стенах страшной тюрьмы, где я был лишен даже дневного света.

Тогда я узнал, что это такое – камера-одиночка.

⁴*Túri Mészáros I. Hogy született meg az «Ember tragédiája»? // Ország-Világ, 1888. N 49. 771–773. o.*

Но я не хотел без борьбы поддаваться черным мыслям. Воскрешал в памяти славные дни революции, перебирал лучшие воспоминания, связанные с моей жизнью, молодостью, близкими, – словом, делал все, чтобы избавиться от черной меланхолии, которая за время долгого пребывания в одиночке отравила мою кровь до последней капли. Я боялся безумия. <...>

Невероятным усилием воли я стряхнул с себя темное отчаяние и стал размышлять о более или менее спокойных способах прогнать чудищ безумия, которые тянули ко мне костлявые руки, грозя меня задушить.

Оглядевшись в своей тесной камере, словно призывая на помощь провидение, я *вдруг увидел под столом кусочек мела*. Должно быть, его обронил надзиратель, принесший мне завтрак.

Словно некий благотворный духовный луч осветил в тот момент мою камеру и мою безутешную душу: *в ту же минуту* у меня созрел план.

– Я буду писать, работать, – прошептал я, – для собственного развлечения.

И план тут же воплотился в действие. Пергаментом моим стал *стол из еловых досок*.

Каждый день я писал одно-два стихотворения, обращенные к моим добрым друзьям; написав, я заучивал стихи наизусть, потом вытирал стол, чтобы надзиратель или следователь

не заметили, чем я занимаюсь, и не отобрали у меня средство письма.

Когда мел кончился, мне удалось разжиться – пообещав щедрое вознаграждение – новыми кусочками.

Но спустя какое-то время обнаружил я, что настроение мое вновь стало меркнуть и что этот вид поэзии более не развлекает меня.

Тогда я стал сочинять пьесу. Она тоже скоро была готова. Затем начал роман, но бросил его. *И тогда взялся за “Трагедию человека”.*

Сначала я дал произведению этому название “Люцифер”; с ним я и протянул время до конца своего заключения.

Эта моя работа – или очень хорошая, или очень плохая; но ни в коем случае не заурядная.

Выйдя из тюрьмы, я оставил литературу; но, кажется, в 56-м году, когда, после восточного похода, все сияние освобождения моего потускнело, я вернулся к своей поэтической драме и, с краткими перерывами, в 57-м году ее закончил. *Вот только понятия не имею, что мне теперь с ней делать. <...>».*

Трудно сказать, каким был первый вариант драмы, называвшийся «Люцифер», вариант, который существовал только в памяти автора; но в недавнее время один исследователь сделал попытку реконструировать части, которые, в той или иной мере, остались и в окончательном варианте. Этим исследователем был Йозеф

Бардош; он исходил из того наблюдения, что в стихотворной драме Мадача имеется довольно много рифмованных строк, хотя в основном его текст – не рифмованный. Чем это объяснить? Вопрос вполне законный, так как в других случаях речь всегда идет о стихотворных произведениях, которые или зарифмованы от начала до конца, или не зарифмованы совсем. Подобная непоследовательность совершенно не свойственна Мадачу; значит, с этой точки зрения «Трагедия человека» – исключение. Бардош предположил, что вариант, сочиненный в тюрьме, был весь рифмованный: ведь так текст легче было запомнить. Позже, в процессе переработок драмы, с внесением исправлений, в нее попадали нерифмованные куски, количество рифмованных же строк сокращалось – вот почему окончательный вариант выглядит, с точки зрения формы, непоследовательным⁵. Однако рифмы распределяются по тексту драмы, в ее пятнадцати сценах, далеко не равномерно. Например, в пражских сценах, которые считаются во многом автобиографическими, рифм нет вообще. Что в общем объяснимо: брак Мадача распался после того, как он вышел из тюрьмы, и лишь тогда он мог изобразить брак Кеплера таким, каким мы видим его в драме. В образе

⁵ *Bárdos J. Lucifer // X. Madách Szimpózium. Budapest; Balassagyarmat, 2003. 95–113. o.*

жены Кеплера исследователи узнавали жену Мадача, Эржебет Фратер, и образ этот мог возникнуть только под влиянием кризиса, затем распада его брака. После лондонской сцены рифмованные строки практически вообще отсутствуют. *Это может означать только одно: первый вариант драмы завершался современным (для автора) периодом!* Мадач уже тогда собирался изобразить в драматической форме историю человечества, но долго не мог найти удовлетворительного решения, художественно оправданного завершения драмы: ведь история человечества продолжается и будет продолжаться. Высказанное утверждение можно было бы считать чистым домыслом, – если бы не один эпизод, который подтверждает догадку, что решение Мадач действительно нашел лишь в последний момент, после чего и создал окончательный вариант драмы.

ВОСПОМИНАНИЯ СОВРЕМЕННОГО

Меньхерт Палади, автор первой обстоятельной биографии Мадача, пересказывает воспоминания одного его близкого знакомого: «Однажды – дело было где-то около 1858 года – Имре Мадач, будучи в Балашшадьярмате, был приглашен на обед в гостеприимный дом тамошнего адвоката Имре Чёрфёя. Среди гостей были Иштван Боднар, Ласло Бори (когда-то учитель

Мадача) и Дано Есенски, который довольно серьезно интересовался вопросами эстетики. Во время общего разговора Мадач вдруг поставил необычный вопрос: считают ли господа возможной, то есть поэтически разрешимой задачей попытку облечь в форму драмы всю историю человечества? Никому из присутствующих и в голову не пришло, что Мадач в самом деле вынашивает некий подобный план: вопрос сочли чисто академическим. Есенски высказал мнение, что такая задача выходит за границы поэзии и что средствами драмы решить ее совершенно невозможно. Ласло Бори поддержал Есенски, хотя в общем-то ни его, ни других присутствующих проблема особо не интриговала. Главные доводы, приведенные Есенски, были следующие: произведение, в котором получила бы драматическое воплощение история человечества, неминуемо будет лишено единства, поскольку человечество ведомо столькими устремлениями, каковые представляют столько героев, что все они в одно произведение просто не уместятся. Но самое главное: *история человечества отнюдь не закончена*, а объектом драмы может стать только законченное событие. Увы, Есенски совершенно не помнит, как отстаивал Мадач свою точку зрения. Психологически такую забывчивость объяснить легко: идеи, которых мы не понимаем, не оказывают на нас глубокого влияния, а потому наша па-

мать не запечатлевает их. И вообще, как я уже говорил, Есенски ни на миг не пришло в голову, что Мадача занимают подобные поэтические замыслы, иначе он внимательнее отнесся бы к его словам. Лишь спустя четыре-пять лет, когда “Трагедия человека” вызвала фурор во всей Венгрии, адвокат вспомнил о давнем том разговоре»⁶.

Трудно сказать, в каком точно году произошел этот случай: Дано Есенски, оглядываясь назад из сорокалетней перспективы, не мог вспомнить год. Однако и приблизительные дефиниции: «где-то около 1858 года», «спустя четыре-пять лет» – говорят о том, что второй вариант, который сам автор счел неудачным, к тому времени, очевидно, уже существовал, к третьему же Мадач скорее всего еще не приступил.

В момент, который получил отражение в описанном эпизоде, Мадач, судя по всему, окончательного решения еще не нашел. То есть что-то у него, вероятно, уже вырисовывалось: он уже знал, как добиться, чтобы главный герой, в каждой исторической сцене будучи другим, тем не менее с начала и до конца оставался Адамом. Пускай Адам переживает, проживает исторические сцены-эпохи в некоем гипноти-

⁶*Palágyi M. Madách Imre élete és költészete. Budapest, 1900. 339–340. o.*

ческом сне, оставаясь самим собой, и тогда его личность (и личность, активное присутствие Люцифера), его отношение к тому, что показывает ему Люцифер, его сомнения, его колебания между верой и неверием, между оптимизмом и скепсисом обеспечат единство драматического действия, драматического поля. Что же касается итогов, выводов, утверждений, которые звучат в конце отдельных сцен, и оценок, высказываемых уже не историческими персонажами, а Адамом и Люцифером, которые, имея возможность взглянуть на ход событий как бы со стороны, извне, сверху, спорят друг с другом в осмыслении увиденного, пережитого, — то этот слой обеспечивает философское, интеллектуальное единство драмы... Правда, того, как все-таки сюжетно завершить незавершенную историю, — Мадач в это время, по всей вероятности, и сам еще не знал: иначе он едва ли поставил бы перед собеседниками упомянутый выше вопрос; или, поставив, в конце спора сказал бы, что у не решаемой на первый взгляд задачи все же есть решение.

РЕЛИГИЯ, НАУКА, ФАНТАСТИКА

Неизвестно, что в конце концов подсказало Мадачу способ сюжетной развязки. Возможно, понимание того, что ведь и завязка здесь — тоже в определенной степени плод фантазии. Финал,

который зиждется во многом на идеях научной фантастики, может служить интересным контрапунктом к первым сценам, в основе которых – мир фантастики религиозной. Конечно, в те времена научно-фантастической литературы как таковой еще не существовало. Однако уже тогда живы были ожидания, которые связывали разрешение сегодняшних трудностей с наукой, прежде всего с естественнонаучным знанием. Как раз в те времена, когда жил Мадач, стал распространяться и влиять на умы позитивизм. Хорошей иллюстрацией к чрезмерным надеждам и иллюзиям тех лет может служить следующая заметка Мадача: «Метафизика есть поэзия того, чего мы не знаем. Наука будет лишь тогда, когда все будет естественной наукой; в том числе и мораль, и психология».

В то же время идея об объединении религиозного и научного мирозерцания ему не была чужда. Дед Мадача был масоном (возглавлял одну из масонских лож); в библиотеке их усадьбы насчитывалось более шестидесяти книг масонского содержания, и значительную часть этих книг Мадач, по всей видимости, читал⁷. Столетьем раньше, в XVIII в., масонство

⁷ Szücsi J. Madách Imre könyvtára // Magyar Könyvszemle. 1915. N 1–2. 5–28. о. В одной из книг из библиотеки Мадача (книга эта посвящена мистике чисел) Бела Биро обнаружил собственноручный рисунок поэта: рисунок изображал шестиконечную звезду, лучи которой снабжены какими-

объединяло многих видных ученых, деятелей искусства, мыслителей того времени. (Атеисты в принципе не могли быть приняты в ложу. Правда, кто какой религии придерживается и как понимает те или иные постулаты, большого значения не имело; однако вера в Бога была необходимым требованием.) Не случайно ключевой фигурой драмы является именно Кеплер – тот Кеплер, который учился теологии, но в то же время был одним из самых крупных ученых своей эпохи. Таким образом, религия и наука в миросозерцании Мадача прекрасно уживались друг с другом.

И все же это было со стороны Мадача очень смелым и сюжетным, и художественным решением: раздумывая о дальнейшем ходе истории, о будущем человечества, возлагая надежды на науку, – при этом оставаться в рамках религиозного мифа. Даже если принять во внимание исключительную разносторонность познаний Мадача, охватывающих самые свежие для того времени научные достижения, внутренней противоречивости коллизии это не снимает; скорее обостряет, подчеркивает ее; возможно, намеренно... Всего за 10 лет до появления извест-

то буквенными обозначениями, что говорит о том, что книги эти Мадач действительно читал и учения гностиков и масонов в той или иной мере влияли на него. См.: *Bíró B. Kísérlet egy kéziratlap megfejtésére // XIII. Madách Szimpózium // MIT. Szeged; Budapest, 2006. 209–216. o.*

ного нам текста «Трагедии» немецкий физик Р.Клаузиус сформулировал второе начало термодинамики, с которым связана так называемая теория тепловой смерти Вселенной, – эхо этого научного открытия мы слышим в «Трагедии», в Сцене первой, когда Люцифер предвещает конец мироздания: «...все в мире, прогорев, угаснет, / Оставив только горсточку золы...». Он явно повторяет, своими словами, тезис о том, что тепловой баланс Вселенной стремится к выравниванию; или, если пользоваться современными терминами, возрастает энтропия системы. Вот еще один пример: главный труд Ч. Дарвина, «Происхождение видов», появился лишь в 1859 г., однако «Трагедия человека», законченная весной следующего года, содержит пусть скрытый, но тем не менее недвусмысленный критический выпад в адрес Дарвина. В записях Мадача мы читаем: «Система Дарвина все же предполагает хотя бы один организм; но он-то – откуда?»⁸. То есть все, что касается изменения, развития живых существ, Мадачу понятно; но, как ему представляется, исчерпывающая биологическая теория должна была бы объяснять не только эту сторону жизни, но и то, как жизнь возникает из неживой материи. Об этом и идет речь в приведенной записи; но

⁸ Цит. по: *Andor Cs., Leblancné Kelemen M. Madách Imre kéziratai és levelezése / Petőfi Irodalmi Múzeum. Budapest, 1992. 365. o. (887. számú kézirat.)*

то же сомнение звучит в сцене фаланстера, где ученый пытается генерировать жизнь в тигеле. Таким образом, Мадач очень быстро откликался на научные достижения эпохи и, если для этого была какая-то возможность, вводил их в свое произведение.

Когда Мадач, по-прежнему не выходя за рамки библейского мифа, попробовал, силой воображения, представить конец человеческой истории (фаланстер, сцена в космосе, сцена с эскимосами на умирающей Земле), ему представилась возможность максимально эффективно – и в зрелищном плане эффектно – использовать свои разносторонние знания. Его прежние драматургические опыты, хотя вовсе не были слабыми, однако едва ли превосходили интеллектуальный уровень эпохи. К тому же большинство его произведений было написано на исторические сюжеты – в этом он следовал своему кумиру, Шекспиру. (В Будапеште, в Национальной библиотеке, и сегодня хранятся примерно 800 книг из библиотеки Мадача; среди них – том на немецком языке, содержащий все произведения Шекспира. На последней странице тома старательно, крупными буквами написано: «*Madách Im 1839 ge*»; т.е. книга эта попала в руки будущему поэту, когда ему было всего 16 лет⁹.) И хотя от истории он не смог

⁹ Ibid. 418. o.

избавиться и в главном произведении своей жизни, ему пришлось прийти к выводу, что настоящего успеха он добьется лишь в том случае, если найдет к истории какой-то совершенно новый подход. Вначале, в первых двух вариантах «Трагедии», этот новый подход заключался «всего лишь» в том, что он воплотил в драме не какое-либо конкретное историческое событие или эпоху, а историю человечества в целом. То есть совершил нечто такое, чего до него не делал никто.

Не делал даже Гёте! Те, кто обвинял Мадача в подражании «Фаусту» (а за прошедшие 150 лет это всегда был самый тяжкий упрек в адрес «Трагедии человека»), забывают о том, что хотя влияние Гёте на Мадача бесспорно (в библиотеке Мадача было 40-томное полное собрание сочинений Гёте; оно, за исключением одного-двух пропавших томов, сохраняется и до сих пор), однако «Фауст» говорит совсем о другом; во всяком случае, не о будущей истории человечества. Мадач гениально почувствовал – уже после первого варианта, написанного в тюрьме, – то, о чем потом говорил коллеге-депутату: *«Эта моя работа или очень хорошая, или очень плохая, – но ни в коем случае не заурядная»*. За минувшие полтора столетия в венгерской литературе было сделано немало попыток так или иначе повторить опыт Мадача. Некоторые из них даже увидели свет:

например, драма под названием «Трагедия Люцифера». Многие литераторы пробовали продолжить «Трагедию»: написать, например, шестнадцатую сцену. И выяснилось, что если брать за основу идею Мадача, то возможны лишь два варианта: результат будет или очень хорошим, или очень плохим. Первый вариант до сих пор представлен только «Трагедией человека». Из тех же, кто пытался идти по стопам Мадача, никому не удалось создать не то чтобы шедевр, но и хотя бы заурядное, среднего уровня произведение. Так что Мадач действительно нашел тему, которую способен был достойно раскрыть именно он и только он.

Для этого Мадач обладал двумя качествами, которые к тому же счастливо совпали в его творческой индивидуальности. Во-первых, он обладал эрудицией, которая охватывала не только историю, философию, литературу и другие гуманитарные области, но и сферу естественных наук. Во-вторых, у него было мощное воображение, которое позволяло ему творить – даже в рамках одного, строго лимитированного религиозного мифа – множество разных, красочных, неповторимых миров.

Фантазия Мадачу, при его образе жизни, была необходима. За всю свою жизнь он ни разу не выезжал за пределы (тогдашней «большой») Венгрии; да и в этих пределах удалялся от своей усадьбы самое большее на 500 километров

(на подобное «путешествие» он отважился, например, когда поехал свататься к своей будущей жене). И тем не менее он точно знал, что такое – северное сияние; знал и обычаи далеких народов. (Не случайно эскимос в одной из последних сцен предлагает Адаму свою жену; обычай этот известен этнографам.) Новейшие научные сведения он черпал не столько из книг (хотя их у него в библиотеке было очень много), сколько из журналов. Очевидно, в одном из журналов он прочел и о теории Дарвина (кроме венгерского, он знал немецкий, французский, латынь, древнегреческий и немного словацкий и итальянский языки; сохранилось одно письмо, написанное им, еще в юности, по-английски).

ФИНАЛ ПЕРВОГО ВАРИАНТА ДРАМЫ

Итак, чем заканчивался первый вариант драмы? Видимо, лондонской сценой; или, если быть совсем точным, тем хором, который звучит ближе к концу этой сцены. В пользу такого предположения говорит уже исчезновение в последующем тексте рифмованных строк; но не стоит забывать и тот факт, приведенный в воспоминаниях (я цитировал его выше), что на высказанное в споре мнение, что историю невозможно запечатлеть в драматической форме, ибо у истории нет конца, Мадач еще ничего не сумел возразить.

Но подтверждение этому можно найти и в структуре драмы. В первых одиннадцати сценах хор звучит шесть раз. В Сцене первой это хор ангелов, во второй – небесный хор (разница тут лишь в том, что в первом случае небесные существа обращаются к небесным существам, а во втором – к людям). В Сцене седьмой звучит хор еретиков, затем – хор монахов; здесь, правда, уже люди обращаются к небесам. Наконец, в Сцене одиннадцатой хор звучит дважды: в начале и в конце, причем здесь люди обращаются к людям. То есть первый вариант драмы открывался хором и закрывался хором; а последними строчками ее были: «Конец работы! Спать идите! / Вздохните! Заступы – долой! / А утром те, кто встать сумеет, / Трудиться будут, ждать отбой...»

В самом деле, эти последние строки – как бы ответ на первые слова Господа: «Что ж, вот и наступил трудам конец, / И делом рук своих любитесь творец». Получается, что великое творение еще не закончено: ведь Люцифер в какой-то степени перечеркнул расчеты Господа, да и вообще историческая реальность – это не состояние завершенности, а процесс постоянного обновления. Видимо, совсем не случайно первый вариант драмы получил название «Люцифер». С тем, что тот, первый вариант был куда более пессимистическим по своему пафосу, чем последний, согласны многие ис-

следователи. Среди прочего они ссылаются на слова самого Мадача, написанные им на черновике письма, посланного другу, Палу Сонтагу, где-то за два года до начала работы над окончательным вариантом «Трагедии». «Перечитал я свое, посланное Палу, полное яда письмо. Зачем я не удержался, зачем отправил его? Э, да что там! Этот яд есть истина, пускай и трагедия; природа человеческая никогда не отрекалась от себя, и Адам с момента творения постоянно лишь появляется в другом облике, в сущности же всегда остается одним и тем же жалким ничтожеством, а рядом с ним – еще более жалкая Ева!»¹⁰. Тому, что пра-«Трагедия» была более пессимистичной, чем окончательный вариант, и что финал ее звучал совсем не духоподъемно, – удивляться не приходится. Ведь, сочиняя ее, автор сидел в тюрьме, в одиночной камере, после разгрома национально-освободительного движения, после гибели двух его братьев, – и даже не был уверен, что выйдет оттуда

¹⁰ Подлинник этого письма, к сожалению, пропал. Прочитированные слова мы приводим по тексту речи, в которой друг и первый распорядитель литературного наследия Мадача, Карой Берци (первый переводчик на венгерский язык пушкинского «Евгения Онегина»), почтил память поэта спустя полтора года после его кончины на заседании Венгерской академии наук. См.: *Bérczy K. Madách Imre emlékezete // VIII. Madách Szimpózium / MIT. Budapest; Balassagyarmat, 2001. 26–46. o.*

живым. В такой ситуации странно было бы ждать от него произведения с оптимистической концовкой.

Лондонская сцена и в других отношениях заслуживает особого внимания – хотя бы уже потому, что она представляет собой антитезу Сцены первой. Как и Сцена первая, она открывается хором – но хором не ангелов, а толпы. Как гласит авторская ремарка, хор «пробивается сквозь гомон толпы, сопровождаясь негромкой музыкой», и к Адаму с Люцифером, стоящим на одной из башен Тауэра, доносится снизу.

В лондонской сцене есть краткий эпизод, который также перекликается со Сценой первой, свидетельствуя о том, что автор, помещая финал произведения в современную ему эпоху, поступал вполне сознательно. Имеется в виду эпизод с кукольником, который собирается показать грехопадение Адама и Евы. Круг, таким образом, замыкается, и Люцифер недаром говорит Адаму: «Адам, ты слышишь: поминают нас! / Роль, кажется, неплохо мы сыграли, / Коль и сейчас, спустя шесть тысяч лет, / Она интересуется молодежь...»

Лондонская сцена – самая длинная в драме: в финале Мадач хотел продемонстрировать все темные стороны своего времени, чтобы для читателя была очевидной «апория» (выражение Зенона Элейского) истории: выхода нет, по

прошествии шести (или кто знает, скольких?) тысячелетий мы всё начинаем заново и день за днем сами роим себе могилу.

НАЙДЕННОЕ ПРОДОЛЖЕНИЕ

В жизни Мадача, а в его творчестве тем более, очень большую роль играли женщины; среди них три заслуживают особого упоминания. Первая – мать, которая довлеет над сыном, как Господь в «Трагедии» довлеет над Адамом; хотя Мадач в этом противостоянии олицетворяет не Адама, а скорее Люцифера. Затем – Эржебет Фратер, возлюбленная поэта, потом жена, мать троих его детей, чей образ находит отражение во многих женских персонажах «Трагедии», особенно – в жене Кеплера, Барбаре. Когда-то Мадач, вероятно, смотрел на них как на идеальных женщин: на мать – в детстве, на Эржебет – в молодости. Но в период работы над последним вариантом «Трагедии» все это было в прошлом: он уже знал, что обе они – обычные женщины, такие же, как другие, даже если отношения с ними и складывались у него, по разным причинам, непросто.

Третья же женщина навсегда осталась для него идеалом, в котором невозможно разочароваться. Нам известно только ее имя – Луиза. Судя по посвященным ей стихам, она была неизлечимо больна и скоро (Мадачу было тогда

около двадцати) умерла. Вероятно, она могла бы стать для Мадача идеальной спутницей жизни; после ее кончины он всерьез хотел и сам расстаться с жизнью, но, к счастью, это свое намерение не осуществил¹¹.

Имре Мадач слыл завидным женихом. Прежде всего потому, что, будучи старшим сыном в старинной дворянской семье, мог рассчитывать на значительное наследство. Так что вниманием дев, а особенно их матерей он не был обделен.

Однако в 37-летнем возрасте, работая над окончательным вариантом «Трагедии», он уже понимал, что в своей жизни любил одну-единственную женщину – Луизу. Отражение именно этой мысли – этого непреходящего чувства – следует видеть в византийской сцене: рыцарь Танкред, влюбленный в Изору, готов следовать за ней в монастырь, но там путь ему преграждает скелет, который говорит рыцарю: «Я тот, кто вечно и везде с тобой, / В объятиях твоих и в каждом поцелуе...»

Когда Мадач перерабатывал византийскую сцену, решение, которое помогло ему сдвинуться с мертвой точки, еще, возможно, не появилось. Оно скорее всего родилось, когда он шлифовал строки, предшествующие пляске смерти: именно тогда он должен был осознать, что, в то время как живые люди один за другим

¹¹ *Palágyi M. Op.cit. 218–223. o.*

исчезают в могиле, кто-то из умерших оказывается живее живых, ибо живет в его душе, как живет в ней давно умершая Луиза. Осознание этого и вдохновило его, видимо, на такое продолжение драмы, которое на первый взгляд противоречит здравому смыслу, уводя читателя в мир идеальных сущностей. Смерть более не означает неодолимого препятствия; Луиза, перевоплотившись в Еву, оказывается сильнее смерти, став стимулом для искомого завершения «Трагедии».

Решение, найденное Мадачем, было необычным, даже дерзким; но писатель, к счастью, не остановился на полпути, увлекая за собой, в мир своей фантазии, и нас, читателей. Если человек может подняться над смертью, то и человечество может жить и после своей – подготовленной всем логическим развитием, всем ходом своей истории – гибели, шагнуть дальше, в незавершенное, бесконечное будущее.

ДРАМАТИЧЕСКАЯ ПОЭМА ИЛИ ПЬЕСА?

До «Трагедии человека» Мадач посылал свои сочинения на различные конкурсы, но победить в них ему ни разу не удалось. На сей раз он поступил по-иному, вручив рукопись «Трагедии человека» самому авторитетному поэту того времени, общепризнанному мэтру, Яношу Араню.

Жанр своего произведения Мадач обозначил как «драматическую поэму». Да к тому же подразделил пятнадцать сцен на пять групп, имея в виду, очевидно, пять действий, из которых будет состоять будущий спектакль. Это свидетельствует о том, что он рассматривал свое произведение и как драму – в драматургическом смысле этого слова.

Среди литературоведов, занимавшихся «Трагедией человека», долго бытовало мнение, что Мадач никогда не думал о сценическом воплощении своей драмы. Однако этому противоречит хотя бы то обстоятельство, что большинству сцен предшествуют (а иногда фигурируют и в тексте) довольно подробные указания сценографического характера. То есть автор весьма конкретно представлял, как будет выглядеть порождение его фантазии в театре. Да иначе, вероятно, и быть не могло, если вспомнить, какую роль в ту эпоху (при слабом развитии книгоиздательства) играл театр, являвшийся поистине самым массовым видом искусства.

Еще при жизни Мадача в будапештских газетах появилось несколько сообщений о том, что некая столичная труппа собирается ставить «Трагедию».

Правда, до реального осуществления подобных планов прошло более двадцати лет. Столько времени понадобилось, чтобы венгерское культурное сознание освоило, переварило это, такое

необычное в философском и эстетическом плане, произведение. После первой публикации, в 1862 году, «Трагедия» была переиздана в 1863 и 1870 гг.; а в 1880 г. появился трехтомник, собравший все произведения Мадача¹². На «Трагедию человека» обратили внимание за пределами Венгрии: уже в 1860-х годах несколько фрагментов ее было переведено на немецкий язык¹³. Одна за другой появлялись литературоведческие работы, посвященные драме.

Однако настоящий массовый успех пришел к «Трагедии человека» в 1883 г., когда Эде Паулаи, тогдашний директор Национального театра, осуществил постановку драмы. Из дневниковых записей Паулаи мы знаем, что ему пришлось долго бороться за реализацию своей идеи, убеждая в целесообразности своего намерения и официальных лиц (например, тогдашнего бургомистра Будапешта), и актеров. Да и расходов спектакль требовал огромных; достаточно сказать лишь о том, что для него понадобилось изготовить 504 костюма.

Тем не менее Паулаи удалось добиться и денег, и помощи. В спектакле были даже использованы – впервые в истории венгерского театра – электрические эффекты. Возможно, такие

¹² Madách Imre Összes művei I–III. Budapest: Athenaeum, 1880.

¹³ Pester Lloyd. 1862. N 21 (jan. 26), N 27 (febr. 2).

технические новшества тоже способствовали огромному успеху постановки. Но, разумеется, главной причиной стала новизна и идейная насыщенность драмы. Недаром после столичного триумфа «Трагедия» вошла в репертуар многих провинциальных венгерских театров, хотя возможности там (а следовательно, и успех) далеко отставали от столичных.

Факт тот, что масштабность историко-философской панорамы, предлагаемой Мадачем читателям, режиссерам, актерам, всегда служила мощным импульсом для людей творческой профессии, будь то литературоведы-интерпретаторы, или постановщики, или актеры. Не всегда этому импульсу соответствовали имеющиеся возможности; но значение его от этого не становится меньше.

«Трагедия человека» вдохновляла и художников, и музыкантов. Так, знаменитый венгерский живописец Михай Зичи (в России он известен, в частности, своими иллюстрациями к «Витязю в тигровой шкуре» Шота Руставели) создал серию рисунков, которые до сих пор остаются лучшими иллюстрациями к «Трагедии».

Как известно, Михай Зичи был придворным живописцем императора Александра III. В 1865 г. Зичи попросил для работы над рисунками к «Трагедии» двухмесячный отпуск; пятнадцать рисунков, выполненных им, послужили основой для первого венгерского иллюстрирован-

ного издания 1887 г.¹⁴ Книга, выпущенная в большом формате (высота корешка равнялась 34 см), имела огромный успех и выдержала шесть изданий.

Судя по всему, Зичи показал рисунки и царю. Неизвестно, что сказал о них Александр III; но императрица заинтересовалась и рисунками, и самой «Трагедией человека». Зичи подарил ей немецкое издание «Трагедии» 1886 г. (в переводе Йозефа Зибенлиста), и императрица, по не подтвержденным документально сведениям, попросила Зичи продолжить серию¹⁵. Во всяком случае, в дальнейшем парадные издания «Трагедии» появлялись уже не с пятнадцатью, а с двадцатью иллюстрациями М. Зичи. (Наброски Зичи и сейчас находятся в Санкт-Петербурге, в Эрмитаже и в Русском музее.)

Вплоть до 1920 г. никто из венгерских художников не отваживался соревноваться с Зичи, иллюстрируя «Трагедию человека». Сейчас подобных серий существует более двух десятков.

Иллюстрации – тоже своего рода варианты интерпретации, истолкования произведения. Но, конечно, главную роль тут играют литературоведы, философы, теологи, которые до сих

¹⁴ *Krizsán L.* Az ember tragédiája Oroszországban // III. Madách Szimpózium. Budapest, 1996. 15–28. o.

¹⁵ Az ember tragédiája és a cárné // Vasárnapi Újság. 1887. N 43. 716. o.

пор вновь и вновь предпринимают попытки объяснить «Трагедию человека». На протяжении минувших полутора столетий споры шли главным образом о том, как же все-таки Мадач понимал историю человечества, пессимизм или оптимизм преобладает в его взгляде. Споры эти идут и сейчас и, видимо, будут еще продолжаться.

Если бы существовала венгерская книга рекордов, Имре Мадач с его «Трагедией человека» фигурировал бы в ней неоднократно. Это произведение выдержало почти 200 изданий (другой такой книги, написанной венгерским автором, не существует). Его чаще всего ставили в театре (только в Национальном театре – более 1 500 раз.) Огромное количество строк и фраз «Трагедии» стало крылатыми выражениями. К «Трагедии» чаще других произведений венгерских авторов создавали иллюстрации и музыкальные интерпретации.

Особая тема – переводы «Трагедии» на другие языки: их насчитывается около 40; только на английском языке существует девять переводов. Наконец, данная книга – пятый перевод «Трагедии человека» на русский язык.





*Й. Бардош*¹

СВОБОДНЫЙ ВЫБОР МЕЖ ДОБРОМ И ЗЛОМ

(К пониманию «Трагедии человека»)

«Трагедия человека» Имре Мадача – одно из величайших произведений венгерской литературы, которое, как едва ли не большинство вершин всемирной литературы, порождало и до сих пор порождает ожесточенные споры относительно своего смысла и идейного наполнения. В нелегком положении оказывается тот, кто ставит своей задачей проанализировать, объяснить эту драматическую поэму в целом. Одну из таких попыток представляет собой и настоящая статья. Сразу скажу, что свою цель здесь я видел не столько в том, чтобы дать исчерпывающее толкование произведения (это – задача все равно невыполнимая), сколько в расстановке таких акцентов и ориентиров, которые помогли бы читателю воспринять «Трагедию» соответственно ее глубокому значению и уникальности.

¹ Бардош Йозеф (род. в 1949 г.) – венгерский литературовед. Специализируется на истории венгерской литературы второй половины XIX в. (*Примеч. переводчика*).

СИСТЕМА КЛЮЧЕВЫХ ПОНЯТИЙ

Прежде всего я постараюсь представить опорные моменты концепции, основываясь при этом главным образом на анализе «поверхностного» слоя произведения, т.е. самого текста. Для этого я собираю те части текста, в которых тот или иной персонаж говорит о себе; или в которых о нем высказывается кто-то другой. В результате и удастся выявить логическую систему ключевых понятий, на которые опирается поэтический смысл всего произведения². (Из всех исследователей Мадача подобным методом пользовался до сих пор только Мор Карман³.)

Господь

Одно из условий понимания «Трагедии» – в том, чтобы ясно отдавать себе отчет: мы имеем в ней дело не с богом какой-либо из канонических конфессий, а с литературным образом. Какие черты, какие стороны того Бога-творца, который живет в европейском христианском культурном сознании, выделены в «Трагедии» и играют в ней важную роль, – должно показать нам само произведение. Этой цели и служат элементы системы ключевых понятий.

² Подробно об этом я пишу в своей книге: *Bárdos J. Szabadon bűn és erény közt / MIT. Budapest, 2005.*

³ *Kármán M. Az ember tragédiája, Elemző tanulmány. Különlenyomat. Budapesti Szemle. 1905. N 346.*

В Сцене первой хор ангелов сообщает о Господе следующее:

В нем сила, знание, счастье бытия.

В той же Сцене, двумя страницами ниже, три архангела так восхваляют Господа:

О, славься, мудрости оплот!
О, славься, воплощение Силы!
О, славься же, Добра опора!

Таким образом, в самом начале драмы дважды, причем почти дословно, провозглашается тройственная суть Господа: *сила – знание – благо (добро, счастье жизни)*. По всей вероятности, это не случайно. *Знание, сила, добро* – эти слова являются ключевыми для всего произведения.

Если добавить сюда еще и единство *духа и материи*, о котором тоже идет речь в тексте ангельского хора, то перед нами – вся целостность мира, явленная в Господе.

В последнее время в толковании образа Господа возникало предположение, что Мадач относится к нему, т.е. к изображенному им Господу, с иронией. Подобное предположение вытекает из (поставленного, например, Белой Биро⁴) вопроса: а действительно ли Господь всемогущ, не опровергается ли тезис о его

⁴ *Bíró B. A Tragédia paradoxona. Budapest: Liget, 2007.*

всемогуществе хотя бы бунтом Люцифера? Ведь получается, что Господь вынужден, почти сразу же после сотворения мира, вносить коррективы в свой первоначальный план. Это обычно служит аргументом и в утверждении, будто спор между Господом и Люцифером в принципе не может быть решен никогда. Только это совсем не так. Могу сослаться хотя бы на слова Евы, произносимые в Сцене второй; правда, Люцифер спешит высмеять ее; но, видимо, он просто не способен вникнуть в смысл того, что Ева говорит о творении, о «плане» Господа:

Грех, значит, тоже часть большого плана,
Как грозы между ясных летних дней?
Кто станет утверждать, что гром – греховен,
А солнца – добродетельны лучи?..

То есть: возможно, Господь заведомо предусмотрел все это в своих расчетах, запланировав и сопротивление, бунт Люцифера, и *грехопадение* человека. Стоит напомнить: еще до того как прозвучала первая реплика Люцифера, хор ангелов говорит о Земле как о поле битвы великих сущностей, противоборствующих сил.

Смех и слезы, зной и холод,
Смерть и радость, сушь и дождик –
В вечный хоровод сольются
Божий гнев и милость Божья.

Ангелы словно уже в этот момент (в Сцене первой) знают, что Люцифер, изгнанный вниз,

на Землю, будет там, «презренный, ненавистный, всем чужой», вести свою «тщетную» борьбу против Господа. То есть – и финал «Трагедии» подтверждает это – осознание человеком самого себя, своего места в мире уже фигурировало в плане Господа, именно для этого и был необходим Люцифер – как наделенная разумом духовная сила, движущая человеком. То есть: цельность земного мира, цельность человека невозможны без Люцифера (живущего на Земле разума).

Люцифер

В литературоведческих работах образ Люцифера у Мадача часто трактуют, не исходя из самого Мадача, из его текста, а со стороны: с позиций христианского мифа или отталкиваясь от других произведений мировой литературы (Байрон, Гёте). Но и при этом порой можно встретить прямо противоположные, взаимоисключающие взгляды. Так, Йожеф Мезеи видит в Люцифере воплощение *Nihil*, метафизического, всеобъемлющего отрицания⁵. Андраш Мартинко, напротив, считает его духом материи⁶. Иштван Шётер, правда, обнаруживает несовместимость, противоречие

⁵ *Mezei J.* Madách. Budapest: Magvető, 1977. 107. о.

⁶ *Martinkó A.* Teremtő idők. Budapest: Szépirodalmi, 1977. 146. о.

между сущностью Люцифера и материальностью, но концепцию Мадача он находит в целом эклектичной, непоследовательной, а образ Люцифера – вследствие этого – лишенным логической цельности, не до конца проработанным⁷.

Из появившихся в последнее время мнений упомяну лишь два; тем более что они, хотя и стоят на разных исходных позициях, приходят во многом к схожим выводам. Одно из этих мнений принадлежит Жужанне Мате, которая корни философской концепции Мадача обнаруживает в дуализме и стремится продемонстрировать проявляющиеся у него на разных уровнях *биполярные соприсутствия*. Рассуждая в этом ключе, она так пишет о взаимоотношениях Господа и Люцифера: «В споре между Господом и Люцифером мы должны признать правомочность обеих точек зрения: возможно, мир монистичен и все в нем предопределено божьей волей; но возможно, в нем соприсутствуют и божественное, и дьявольское начала: ведь Люцифер, так ли, этак ли, но требует у Господа свою долю и в конечном счете получает свое»⁸. Правда, позже Ж. Мате признает, что в финальной сцене монистическое миро-

⁷ *Sőtér I. Félkör*. Budapest: Szépirodalmi, 1979. 237. o.

⁸ *Máté Zs. Madách Imre, a poeta philosophus*. MEK. Miskolc, 2002. 110. o.

восприятие побеждает – в том смысле, что Люцифер, оказывается, все-таки подчинен Господу. Она пишет: «Финальный монолог Господа не оставляет сомнений в подчиненной роли Люцифера, в монистическом устройстве мира, в том, что Лукавый – всего лишь относительный, хотя и необходимый фактор в процессе развития человека в лучшую сторону»⁹.

Гораздо более решительно в вопросе об отношениях между Господом и Люцифером высказывается Пал Ш. Варга¹⁰, который анализирует «Трагедию», исходя из тезиса, что «партии» Господа и Люцифера здесь с начала и до конца звучат равноправно, не пересекаясь друг с другом, и эта параллельность, самостоятельность, независимость налицо и в развязке. По его мнению, Господь не способен опровергнуть утверждения Люцифера, так же как и Люцифер бессилён со всей очевидностью доказать истинность своих представлений.

Однако мнение Пала Ш. Варги о том, что «партии» этих двух персонажей не пересекаются, не выдерживает критики: Господь и Люцифер явно говорят на одном языке. Приведу лишь один пример.

⁹ Ibid. 123 о.

¹⁰ S. Varga P. Két világ közt választhatni. Budapest: Argumentum, 1997.

В Сцене первой Господь обращается к Люциферу:

О, дерзкий! Разве ты не порожден
Материей? Не в ней ли коренится
И жизнь твоя, и сил твоих граница?

Люцифер же говорит о себе так:

Пока материя на свете существует,
Дотоле власть я сохраняю свою,
Ее, материю, извечно отрицая.

Как видим, оба персонажа, Господь и Люцифер, определяют сущность Люцифера одинаково: как противопоставление материи. Происхождением своим он обязан расколу цельности, ее разделению – в процессе творения – на дух и материю. Так говорят о мире и архангелы, и хор ангелов. Пока существует мир – как противостояние духа и материи, – существует и Люцифер; и, конечно же, существует материя.

Вообще же Люцифер считает себя равноправным Господу. Отмечу здесь одно-единственное место, где он, в разговоре с Адамом и Евой, как бы проговорившись, называет себя вторым в Раю.

... я был сильнейшим из сильнейших.
Когда-то я стоял с господним тронном рядом,
И часть сияния его была моей.

⟨...⟩

Мне надоело быть вторым,
Наскучили размеренность и трезвость... (Сц. 2)

Можно было бы, конечно, предположить, что Люцифер хитрит, лицемерит; однако это исключено: Люцифер всегда говорит правду – правду, естественно, с его точки зрения. Если он утверждает, что равноправен с Господом, то делает это в полном сознании своей правоты (хотя правота эта ложна, порождена самонадеянностью).

Система ключевых понятий, таким образом, тоже доказывает, что Люцифер подчинен Господу. В Сцене первой Господь говорит:

Мятежный дух! Прочь с глаз моих, долой!
Я мог бы в миг расправиться с тобой,
Но нет, живи во прахе и борись...

Если Господь волен уничтожить Люцифера или оставить его в живых, значит, они совсем не равны, не равноправны. Об этом же свидетельствуют слова Господа в Сцене пятнадцатой:

Ты – на колени, демон!
Передо мною ты ничтожен!

После чего Люцифер, корчась, разражается проклятиями.

О том, что Люцифер, вне всяких сомнений, представляет собой лишь часть сотворенного мира, свидетельствуют обращенные к нему слова Господа в финальном монологе:

Ты ж, Люцифер, ты в этом мирозданье
Мне тоже нужен – продолжай и ты
Трудиться... (Сц. 15)

Господь всегда рассматривает Люцифера как *часть*. Люцифер же считает себя целостностью, равной Господу. Об этом, однако, мы узнаем только из его собственных слов. Например:

... я – извечно в мирозданье жил...

Или, далее:

Где ты, там я стою, всегда и всюду, –
Зачем же мне склоняться пред тобой?

Или, еще дальше:

Мы вместе создавали мир. Теперь
Я долю требую свою... (Сп. 1)

Произведение в целом недвусмысленно показывает, что Люцифер, считая себя равным Господу, заблуждается. Вот почему его постоянные эпитеты – «самонадеянный» и «пустой»; но эти же эпитеты получает и Адам, когда становится на путь Люцифера.

Система ключевых понятий характеризует Люцифера однозначно: он – *холодное знание, расчетливый разум, душа, замкнутая в себе, дух*, который представляет себя цельностью, считает себя равным Господу. Именно потому он *глуп, и самонадеян, и тщеславен*.

Вот несколько примеров, которые показывают последовательность Мадача, цельность его композиционных принципов, продуманное

функционирование системы ключевых понятий
в его драматической поэме.

Зачем я слушаю влюбленный этот лепет?..
Скорее отвернусь. Иначе...ох, боюсь,
Что мой расчетливый холодный разум
Начнет завидовать их детской болтовне. (Сц. 2)

Затем, в Сцене пятнадцатой:

Ну, тут не оберешься сантиментов!
Прощенье, примиренье... Блудный сын,
Растроганный отец... Все это очень мило,
Но для меня – невыносимо скучно.

Или, там же, слова Господа:

...твой холодный разум,
Твое упрямое, пустое отрицанье
Пусть будут силой, что ведет к кипенью...

В итоге можно сделать вывод, что Люцифер – часть, оторвавшаяся от Господа как от целого, в котором *сила – знание – радость жизни* едины; от целого, в котором едины *дух и материя*. Люцифер – часть, обретшая сознание и самоуверенно считающая себя целым; воплощение *чистой духовности, холодного, лишенного чувства знания*, воплощение (человеческого) разума.

Ева

Осмысление образа Евы в литературоведческих работах, посвященных «Трагедии», тоже отличается большой пестротой. Иштван

Шётер, например, пишет: «...Ева представляет жизнь, жизненность (то есть единство идеи и материи)... (можно выразиться и так: сочетание идеи и материи, равновесие идеального и реального)»¹¹. По мнению Белы Г. Немета¹² (и еще многих вслед за ним), Ева символизирует формирующееся в конце XIX в. понятие *жизненной силы, витальности*, играя ключевую роль (тут Немец согласен с Шётером) в решении конфликта «Трагедии». А Михай Сегеди-Масак¹³ (который, подхватывая существующий в литературоведении взгляд на «Трагедию» как на лирическое произведение, доводит его до логического завершения) считает, что роль Евы можно просто не принимать во внимание, — настолько она непроработана и противоречива.

Действительно, Ева — образ сложный. В различных сценах «Трагедии» она всегда приспосабливается к данному моменту, уподобляется данной эпохе, и эта эпоха определяет ее характер. Поэтому образ Евы по ходу действия постоянно меняется. Эта способность приспосабливаться, которую можно наблюдать в каждой сцене «Трагедии» (где Ева присутствует), составляет ее сущность. То есть ее постоянство

¹¹ Sötér I. Op. cit. 237. o.

¹² Németh G.B. Létharc és nemzetiség. Budapest: Magvető, 1976. 106. o.

¹³ Szegedy-Maszák M. Világkép és stílus. Budapest: Magvető, 1980. 326–327. o.

закljučается как раз в ее изменчивости. «При-
способленчество» ее выражается не только в
поступках, но и в репликах:

... я в беседке наведу уют,
И возродится, как по волшебству,
Потерянный Эдем. (Сц. 3)

И еще отчетливее это слышится в словах
Адама:

Ах, женщина! Переплелись в тебе
Порок и благородство, яд и сладость...
Но чем она влечет? Тем, что добро –
Ее натура, зло же – от эпохи... (Сц. 8)

В сценах сна Ева не знает о себе, что она –
Ева. Лишь смутным видением брезжит порой
в ее сознании воспоминание о каком-то крае с
пальмами (там они с Адамом оказались после
изгнания из Рая).

Важная характеристика Евы – то, что она
неотделима от Адама:

Но разве не с тобой должна я быть? (Сц. 6)

В другом месте Адам говорит:

... почему бы и тебе
Меня не полюбить как женщине – мужчину?
(Сц. 9)

Этот вопрос Адам-Дантон задает Еве, юной
маркизе; в той же сцене Ева, уже девушка из
простонародья, с фантастической естественно-
стью и легкостью отвечает на этот вопрос:

Я – женщина, а ты – кумир народа,
Понятно, что меня влечет к тебе...

Суть женщины в этой концепции – красота, очарование. Бытие ее – бытие цветка, бытие песни; она лишена того ума, той силы, того честолюбия, которые присущи мужчине. Ее ключевые слова – помимо уже упомянутых, но в полной гармонии с ними: сердце, чувство; а из глаголов: чувствовать, чутать.

В Сцене четвертой:

О, женщина, тебе на троне место.
Ты – воплощение красоты, я – силы...

И еще несколько примеров из той же сцены:

Любимая, о, что же делать мне,
Чтобы тебе помочь? Как молнии, разят
Меня теперь те жалобные крики...
Как будто вся земля ко мне взывает...

... я – одна из них, я – малая частица
Того нещадно избиваемого тела,
Я не могу не чувствовать их мук.

Ты ж говори, чтоб нежный голос твой,
Как жаворонка трель, в меня вливался.
А что ты говоришь, не так уж важно:
Никто не спросит ведь, о чем поет
Под облаками жаворонок, – просто
Ему внимают... Ты – цветок прекрасный,
Чей смысл лишь в том, что он на свете есть...

Могу привести пример из другого места –
из Сцены девятой:

У женщины – свой собственный алтарь,
Алтарь всегда живой и юный, – сердце.

Можно процитировать финальный монолог Господа: там – тот же основной принцип, те же ключевые слова:

А если в суете
И в шуме дел умолкнет голос горний,
То чистая душа твоей подруги.
Далекая от выгоды, от грязи,
Его услышит и, внимая сердцем,
В поэзию преобразует, в песню.

Все это дает мне основание утверждать: Ева, собственно говоря, противостоит Люциферу – как другой полюс. Она подчеркнуто не умна, она представляет бытие материального уровня, бытие бессознательное, нерелефлирующее, эмоциональное. В воплощенной в Господе тройственности (*сила – знание – радость жизни*) она представляет *радость жизни* (наслаждение, добро). С точки зрения же единства противоречий *дух – материя* она – проявление *чисто материального* начала. Сцена пятнадцатая показывает, что Ева – точно такое же важное орудие Господа, как и Люцифер. Оба они живут, говорят, поступают в соответствии со своей (противоположной друг другу) сущностью, выполняя тем самым, неосознанно ли (Ева) или против своей воли (Люцифер), волю Господа.

Адам

В Адаме проявляется третья божественная часть – *сила*¹⁴. Это согласуется с тем, что Михай Сегеди-Масак и Г. Бела Немет¹⁵ говорят о витализме, влияние которого испытал, как они считают, Мадач. Влияние это, если оно есть, воплощается, однако, не в образе Евы, как принято считать, а скорее в образе Адама. Эта жизненная сила, этот принцип силы четко прорисовывается на уровне ключевых понятий; *сила, власть, мощь, борьба, сражение* – все эти слова, когда они встречаются в тексте, означают, что речь идет об Адаме.

К этой силе присоединяется начиная со Сцены третьей (после грехопадения) Люциферов принцип – *знание*. В то же время в душе Адама поселяется Люциферово одиночество, ощущение холодного космоса. Так что совершенно правы те исследователи¹⁶, которые утверждают, что, начиная с третьей сцены, *знание* у Адама все усиливается и Адам становится все ближе к Люциферу. Убедительно демонстрирует это то обстоятельство, что во второй сцене Адам

¹⁴ Этот принцип, принцип силы, обнаружил Йозеф Мезеи – и на этом, в сущности, построил свое толкование «Трагедии». По его мнению, сущность человека – творческая сила, имитация Бога. См.: *Mezei J. Op. cit.* 107. о.

¹⁵ *Szegedy-Maszák M. Op. cit.; Németh G.B. Op. cit.*

¹⁶ См. напр.: *Szegedy-Maszák M. Op. cit.; Sőtér I. Op. cit.*

появляется пока еще только как представитель *силы*:

Блаженство – быть хозяином над всем.

Здесь, в Раю, Адам и Ева в первых же репликах выражают каждый свою сущность. Ева обозначает свой принцип глаголами *жить и чувствовать*, Адам – словами *быть хозяином*. Это самоощущение пронизывает все произведение, от начала до конца; лишь у Адама оно несколько меняется, обогащаясь, после грехопадения, такой чертой, как обретение *знания*:

Зато сравнимся в знании мы с богом... (Сц. 2)

С этого момента *знание, разум* становятся дополнительной характеристикой Адама; но он и дальше остается представителем *силы*.

Вот он, мой дом. Да, вместо всей вселенной
Отныне здесь мой мир. Я – властелин его.

И далее:

Себе я стану богом, и во всем,
Чего достигну, собственная сила
Моя пребудет, собственная гордость. (Сц. 3)

Или – в четвертой сцене:

Но это и влечет к тебе мужчину:
Для силы ничего милее нет, чем слабость.

В шестой сцене:

Итак, на битву!

В седьмой:

Сражался я за светлые идеи...

А Люцифер говорит Адаму:

... впрочем, я не верю,
Что дух твой беспокойный даст тебе
Возможность отдохнуть...

В эту систему ключевых понятий встраиваются и столь часто цитируемые строки из Сцены тринадцатой:

Пусть я уверен: цели мне сто раз
Достигнуть не дано, но мне не страшно!
Ведь что такое цель? Конец сраженья.
Цель – это смерть, а битва – это жизнь.
Цель человека – вечная борьба.

Стоит привести и слова Люцифера из той же сцены: в них четко сформулировано, с помощью ключевых слов, что же происходит в космической сцене. Сначала Адам и Люцифер удаляются от Земли, от Евы, затем Адам оказывается на пороге смерти, пока, наконец, не остается один лишь победивший Люцифер. Звучит это так (здесь, рядом друг с другом, фигурируют, переданные с помощью уже известных ключевых слов, принципы трех персонажей):

Здесь, в горних сферах – убедись, Адам, –
Сначала покидает нас способность
Воспринимать прекрасное, потом
Способность чувствовать величие и силу;
И остается математика одна...

Но можно привести начало финального монолога Господа, относящееся к Адаму:

Рука твоя сильна, а сердце пылко,
Бескрайне поле, что твоих усилий ждет.

И в эту систему ключевых понятий прекрасно встраивается – не даром ставшая такой знаменитой – последняя строка «Трагедии» (этим предоставляя нам еще одно убедительнейшее доказательство того, как органично она принадлежит к целому, как органично вытекает из целого):

Я говорю: Адам, надейся и борись!

Дух Земли

Дух Земли – мифологическое проявление материального мира. Образ его в контексте «Трагедии» однозначен. Я согласен с Иштваном Шётером¹⁷, что образ этот – пускай на сцене его показать трудно – играет в «Трагедии» важную роль с точки зрения развития драматического действия, с точки зрения разрешения конфликтов.

Исследователи обычно забывают упомянуть, что Дух Земли появляется уже в Сцене первой; правда, среди звезд, комет и прочих небесных тел он, видимо, не так заметен, но в тексте он упомянут. В Сценах третьей и тринадцатой

¹⁷ *Sőtér I.* Op. cit. 176, 185. o.

Дух Земли фигурирует в своем исконном виде; однако присутствует он и в промежуточных сценах. Человек везде может его обнаружить, как это и обещано Духом Земли в Сцене третьей:

Я буду всюду – в рощах, в облаках,
В ручьях, в садах прохладных – лишь бы были
Сильны желанья и чисты сердца.

Примерно так он присутствует и в афинской сцене (хариды, нимфы, Эрот), и в византийской («Я вижу, нимфы в кронах шелестящих / Играют, улыбаются, поют...», – говорит Ева; позже Дух Земли появляется там же среди ведьм); но фигурирует он и в сцене фаланстера: это он сводит на нет самонадеянную попытку Ученого создать жизнь в пробирке.

В тринадцатой сцене Дух Земли берет на себя функцию Евы, удерживая Адама от – едва не ставшего роковым – полета в сферу духовного. Он вмешивается в ход событий потому, что здесь, в космической сцене, Люциферу на какой-то момент удастся оторвать Адама от Евы.

Дух Земли – *чистая материальность*. Мы знаем о нем, что в своей сфере он *бесконечен* и *безгранично силен*; он олицетворяет связь Адама и Евы с земным бытием, обеспечивает их родство, их неразрывность. Эта сила в равной степени и спасает, и ограничивает, убивает. С этой точки зрения Дух Земли сродни Еве.

Толпа, масса

Вопрос о взаимоотношениях масс и великой личности – так, как он поставлен Мадачем в его драматической поэме, – занимает важное место в научной литературе, посвященной «Трагедии». Уже первые исследователи Мадача приходили, как правило, к заключению, что великие идеи, владеющие Адамом, терпят фиаско, разбиваясь о сопротивление масс; или искажаются, уродуются, проникая в массы. Отсюда каждый ученый делает выводы в соответствии со своим мировоззрением. Самое резкое высказывание в этом плане принадлежит Дёрдю Лукачу¹⁸, который считал, что в таком взгляде Мадача на массы проявляется его антидемократизм. Но и Г. Бела Немет¹⁹ пишет, что в том, как изображены массы в «Трагедии», нашел выражение горький осадок, который был вынесен Мадачем из исторических событий: революции и национально-освободительной войны 1848–1849 гг.

Я хотел бы обратить внимание на то, что масса в «Трагедии» – цельный, четко обрисованный, хотя и безликий «персонаж». Характер, поступки этого «персонажа» хорошо поддаются описанию. В произведении его имя – *народ*

¹⁸ Lukács Gy. Madách tragédiája // Lukács Gy. Magyar irodalom – magyar kultúra. Budapest: Gondolat, 1970. 563. o.

¹⁹ Németh G.B. Op. cit. 101–102. o.

или *толпа*; но иногда из безликой толпы выделяется какое-либо действующее лицо.

Бросается в глаза, что масса – сущность, лишенная самосознания. Это находит выражение во всех сценах произведения. Обстоятельство это (т.е. отсутствие сознания, самосознания) низводит массу на уровень чисто материального бытия²⁰, а значит, роднит ее с Евой и с Духом Земли. Это наблюдение подтверждается и тем фактом, что масса – как и Ева – всегда выносит свой приговор происходящему на основе чувств, инстинктов, реагирует на происходящее эмоционально; и точно так же всегда приспосабливается к данной эпохе, как мы это видели у Евы. Об этом свидетельствуют и ключевые слова: *чует, чувствует, стыдится*. Вот некоторые характерные примеры:

Лишь бы народ не знал, как я несчастен:

Тогда мне перестанут поклоняться. (Сц. 4)

Поэтому ничто мне не поможет,

Мне не простят, что я был выше их. (Сц. 5)

Кивай на подозрительных почаще!

Кто подозрителен, заведомо виновен.

Чутье народа – верное чутье. (Сц. 9)

Отношения между Адамом и массой яснее всего сформулированы в Сцене четвертой (египетской), в часто цитируемом диалоге

²⁰ Это замечает и Андраш Мартинко. – См.: *Martinkó A.* Op. cit. 146–148. о.

Люцифера и Адама. Народ обречен быть в рабстве, ибо он – сущность без самосознания («Ты думаешь, на шее у него / Сидел бы ты, Когда бы он владел / Самосознанием?» – спрашивает Люцифер). Народ только *чувствует*, самосознания у него нет («Только... чувство»; затем: «Толпа к самосознанию не придет, / Ее лишь манит то, что ярко, ново», – читаем мы). Потом та же мысль возникает снова, но теперь как бы с другой стороны: *великая личность* – тот, в ком народный инстинкт превращается в *самосознание*.

Это подводит нас к другому очень важному моменту. К тому, насколько неоднозначны отношения Адама и массы. То, что исследователи «Трагедии» описывают чаще всего как противостояние великой личности и масс, как непримиримое, одностороннее противоречие (Ласло Барански-Иоб, например, видит в нем противоречие между хайдеггеровским *das Man* и великой личностью, переживающей *трагическое величие бытия*²¹), в действительности представляет собой не изолированное, не одностороннее противоречие. Мне гораздо ближе мнение Томаса Р. Марка²², который рассматри-

²¹ *Baránszky-Jób L.* Az ember tragédiája szerkezetek / Irodalomtörténeti Közlemények. 1974. N 3. 358.o.

²² *Thomas R. Mark.* Az ember tragédiája: megváltás vagy tragédia / Irodalomtörténet. 1973. N 4. 928–954. o.

вает фигуры, высвечиваемые в толпе, как потенциальных Адамов.

Ведь Адам – если говорить, откуда он происходит, – тоже часть массы. («Сверкает лишь волна, поднявшаяся к свету, / И ты, быть может, гребень той волны. ... Ты – или тот, кому / В идею удалось сплотить слепой инстинкт», – говорит Люцифер в той же четвертой сцене). Таким образом, Адам выделяется из массы только своим сознанием, то есть тем, что стал причастен к Люциферовой сути. *Власть* как мечта народа – это, как нам уже известно, и принцип Адама, одно из проявлений *силы*.

СТРУКТУРЫ «ТРАГЕДИИ ЧЕЛОВЕКА»

Драматическая структура

В «Трагедии» есть единый драматический конфликт, который пронизывает все произведение. Это – конфликт части и целого; точнее, *целого*, воплощением которого является Господь, и оторвавшейся от него, обретшей самосознание *части*. Или, другими словами, столкновение двух точек зрения на мир, на человека, на историю: с заоблачной вершины Целого – и с пригорка Части. На этом конфликте и выстраивается драматическая конструкция «Трагедии человека».

Суть конфликта прорисовывается уже в Сцене первой, когда Люцифер, отрицая свою ипо-

стась как части, восстает против Господа. Это – завязка, зерно конфликта. Полем сражения же становится человек, стоящий в центре сотворенного мира. В Сцене второй конфликт перемещается в Рай. Подстрекаемый Люцифером, Адам вкушает плод с дерева познания – и тем самым, не сознавая этого, повторяет бунт Люцифера. Начиная со Сцены третьей, конфликт развивается и разветвляется. Адам, исходно материальное существо, в котором в качестве основного принципа действует та часть Господа, которая обозначается как *сила*, все более приобщается к части, носителем которой является Люцифер, – то есть к *знанию*. Оно, *знание*, лишает его и Еву возможности гармонического бытия, которое они узнали в Раю; а вследствие того, что оно – часть, его недостаточно для того, чтобы Адам, утратив счастье в личной сфере, реализовал себя в сфере общественной. В то же время этот принцип, *знание* – как выражение односторонней духовности, – все более приходит в противоречие не только с идеями, выраженными в исторических сценах (и обретающими в материальном мире уродливые формы), – как с целью общественного бытия, – но и с собственным принципом Адама (*сила*) и с его *материальностью*.

Затем, в Сцене тринадцатой, выясняется, что попытка Люцифера завладеть человеком, перетянуть его на свою сторону заведомо об-

речена на поражение: Дух Земли, чья власть равна власти искусителя, не дает Адаму в его, уже двойной предопределенности, вырваться в сферу чистой духовности.

Озлобленный неудачей, Люцифер пытается мстить: этому посвящена Сцена четырнадцатая, в которой перед нами предстает мир чисто материального бытия. Со сцены третьей по двенадцатую Адам, сопротивляясь материальности, пытался осуществить идеи, диктуемые духом, но нигде не обрел гармонии: натолкнувшись на сопротивление материи, его идеи всегда терпели крах. В Сцене тринадцатой он попробовал вознестись в царство чистой духовности – тоже безуспешно. После этого Люцифер и бросил его в мир, полностью лишенный духовности.

Люцифер как бы хочет сказать, что это – удел Адама: ведь чисто духовного бытия он не достиг и достичь никогда не сможет. Отчаяние Адама вполне понятно: ему становится ясно, что прежняя гармония уже никогда не вернется²³. Только теперь Адам осознает, что он, собственно, потерял благодаря своему неосознанному бунту. Последний шаг его, попытка

²³ Я считаю, это полностью противоречит мнению Тамаша Бечи, который пишет: «Что в драме абсолютный позитив, абсолютное добро, – это райское состояние» (*Bécsy T. A drámaelemzésről // Szappanos – Bécsy – Harsányi. Tanulmányok a műelemzés köréből. Budapest, Tankönyvkiadó, 1977. 166. o.*)

самоубийства в Сцене пятнадцатой, которым он хочет искупить свою вину и тем самым перечеркнуть все творение, тоже терпит неудачу – благодаря Еве, представляющей материальное начало (собственно, о ту же материальность разбивались, после Сцены третьей, все начинания Адама). Здесь – кульминация драмы, здесь мы оказываемся дальше всего от исходного морального принципа.

Здесь, в начале Сцены пятнадцатой, Адам терпит окончательное поражение, от которого его спасает Господь. В финальном монологе Господа окончательно выясняется сущность Люцифера как части; выясняется, что его бунт заведомо обречен на фиаско. Но выясняется также, что все это произошло в соответствии с – неисповедимым для человека – планом Господа. Ибо теперь и только в этих условиях, после того как Адам с уровня чистой материальности поднялся на уровень двойного, промежуточного между духовным и материальным, бытия, возникло то подвижное, постоянно возникающее и разрушающееся равновесие, которое, в соответствии с намерениями Господа, и представляет собой суть земного бытия человека.

Вот так сложилась та система, в которой, между духовным и материальным бытием, находится Адам. Его удерживает Ева, которая своей материально-чувственной сущностью не дает Адаму удалиться от Земли. Но так же прочно

Адам привязан и к Люциферу, который, будучи чисто духовной сущностью, приобщает Адама к духовному бытию. То есть между Люцифером и Евой сохраняется постоянное противоречие; а поле сражения между ними как полюсами этого противоречия находится в Адаме, в его двойственной душе. Так что эта неразделимая троица, Адам, Ева и Люцифер, со всей ее противоречивостью, все-таки, вероятно, является земным воплощением небесной цельности и совершенства, единства духа и материи, силы, знания и наслаждения (блага). Противоречие между духовным началом, воплощенным в Люцифере, и материальным началом, носителем которого является Дух Земли, сохраняется и в дальнейшем. Эта динамическая, обеспечивающая равновесие система определяет место человека и показывает его роль в мире.

Решение конфликта «Трагедии человека» действительно не дает ответа на вопрос, в чем смысл, цель человеческого бытия. Те, кто ждет от Мадача такого ответа, наверняка будут разочарованы. Вопросом этим, на полвека раньше Мадача, задавался еще Гёте в своем «Фаусте». Вопрос, который ставит Мадач, и меньше и больше. Вопрос этот можно сформулировать так: есть ли вообще у бытия, у сотворенного мира смысл и цель? И ответ его таков: такой разумный план, может быть, и есть, даже если для человеческого разума он и непостижим.

Триады «Трагедии»

«Трагедия человека» – не какое-то историческое ревю. Исторический путь, пройденный Адамом во сне, строится, по законам строгой логики, на тройственном лозунге Французской революции: свобода – равенство – братство. Причем строится из таких тройственных сочетаний (триад) сцен, внутреннее соотношение которых заставляет вспомнить Гегелеву триаду: сначала появляется идея, она переходит в собственную противоположность (антитезу), чтобы затем третья сцена, являющаяся синтезом двух предыдущих, породила новую идею и стала исходной точкой новой триады.

Первая триада (сцены 1, 2, 3) – нижний уровень произведения: она представляет вопрос свободы на мифологическом уровне. Вторая триада (сцены 4, 5, 6), которую можно назвать античной, исследует, изолированно друг от друга, идеи свободы и равенства. Третья триада (сцены 6, 7 и 9) может быть названа средневековой; она посвящена идее братства. Четвертая триада (сцены 8, 9 и 10) – новое время, в котором свобода, равенство, братство рассматриваются в единстве, как попытка их совместного осуществления. Здесь – поворотный пункт произведения. Начиная с этого момента мы становимся свидетелями утраты то одной, то другой идеи. Пятая триада (сцены

10, 11 и 11/а) – настоящее, она приносит утрату братства. Шестая триада (сцены 11а, 12, 13) – будущее, с которым связана утрата свободы; здесь есть только равенство. И, наконец, седьмая триада (сцены 13, 14, 15) вновь формулирует, на абстрактном уровне, проблему свободы, проблему противоречия между духом и материей (и здесь мы достигаем точки полной утраты идей: это происходит в эскимосской сцене, где уже нет ни свободы, ни равенства, ни братства). Однако синтез, порождая новый уровень, приносит-таки решение.

Подобным же образом противоречие наблюдается между первой триадой произведения (мифологический уровень, разыгрывающийся в природной сфере) и продолжением, которое разыгрывается в общественной сфере; синтезируются они в Сцене пятнадцатой. (Схема композиции «Трагедии» представлена на рис. 1.)

Внутренняя структура «Трагедии»

Совершенством своего построения «Трагедия человека» обязана еще и тому, что ее драматическая и триадическая структура опирается на некую еще более глубокую структуру. Эта последняя представляет собой такую замкнутую систему, которая решительно исключает всякие сомнения в том, что Мадач строил

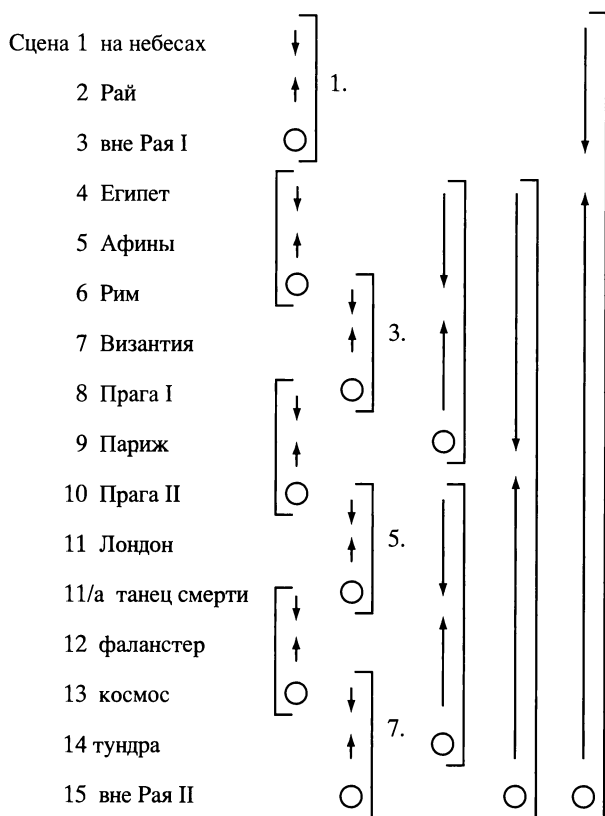


Рис. 1. Триади́ческая структура сцен

свое произведение осознанно и продуманно²⁴. Для простоты назову эту систему – внутренней структурой.

Некоторые элементы ее настолько бросаются в глаза, что исследователи порой заставляли себя совершать явную вивисекцию произведения (упомяну здесь лишь один пример: в некоторых спектаклях постановщики объединяли две пражские сцены, чтобы «спрямить хронологию», – хотя именно наличие двух этих сцен и должно было бы обнажать глубинную структуру).

Сцены 1 и 15. Сцена первая демонстрировала небесную гармонию. В Сцене пятнадцатой развязка создает возможность появления гармонии, имитирующей небесную. Главное различие между двумя гармониями в том, что если небесное совершенство – статично, то земное представляет собой состояние динамического равновесия, которое то нарушается, то восстанавливается.

Сцены 2 и 14. Сцена вторая показывает Адама и Еву в «райском состоянии». Источник этой гармонии в том, что оба материальны в своей сущности, они дополняют друг друга как две части: одна – *сила*, другая – *радость жизни, наслаждение*. Суть их жизни – лишен-

²⁴ См. об этом: Baránszky-Jób L. Op. cit. 366. o.; Martinkó A. Op. cit. 318–319. o.

ное рефлексии приятие бытия, обладание, наслаждение бытием. Каждое их слово, каждый поступок ориентированы на материальные ценности.

Сцена четырнадцатая – на первый взгляд – очень далека от подобной ориентации. Прежде всего потому, что мы воспринимаем ее как иллюстрацию вырождения человека. Но это впечатление обманчиво: в Раю мы видели великолепие мира глазами Адама, могли чувствовать его благодаря словам Адама; сейчас – он же, Адам, считает мир эскимосов вырождающимся.

Вот только сам Адам за это время почти полностью изменился! Он приобщился к Люциферову знанию; в то время как райское бытие мы видели изнутри, на жизнь эскимосов мы смотрим извне. Рискну утверждать, что сцена в тундре – одновременно и (горькая) пародия на райское бытие. Таким образом, пути назад – нет! И это имеет решающее значение с точки зрения общего смысла «Трагедии» (и, конечно, исключает тот взгляд, который мы уже встречали у Тамаша Бечи: что Рай – самое ценное в ценностной системе «Трагедии»).

Сцены 3 и 13. «Грехопадение» и изгнание из Рая – с этой низшей точки, с природного, материального уровня, начинается путь Адама к полноте бытия. Сцена третья – пробуждение

после безрассудного бунта, предпринятого во второй сцене. Отрезвление оказывается горьким: Адам сразу сталкивается лицом к лицу с Духом Земли, со сковывающим его волю детерминирующим влиянием природы. Он разочарован: выясняется, что свобода, обретенная ценой бунта, – свобода неполная: силы материального мира держат его в подчинении, он не владеет в полной мере даже собственным телом. Оправиться от поражения ему помогает лишь то, что знание его – еще не полное знание: он верит, что может избавиться от материальности в общественно-исторической сфере. Люцифер торопит его, и Адам, по наущению Люцифера, «отправляется» по дороге сна.

Недаром именно в Сцене тринадцатой – когда его знание, в результате долгого подъема к духовности, уже гораздо больше, чем когда-то, – Адам набирается решимости для самого большого эксперимента: попытки преодолеть самого себя. Сомнения терзают его, и все же он стремится вверх: им движет обретенная вместе со знанием гордость. Но он и тут наталкивается на стену материальности. Однако материальность эта, в Сцене третьей казавшаяся лишь помехой, досадным препятствием, с которым можно побороться, теперь оказывается спасительной (и обуславливает поражение Люцифера). Адам достигает края гибели, откуда его возвращает к жизни Дух Земли.

Обе эти сцены создают синтез; в обеих Адаму противостоит Дух Земли, который, кстати, и появляется «лично» только в этих двух сценах.

Сцены 4 и 13. Сцена четвертая, продолжая третью, рассматривает вопрос свободы сам по себе (вне связи с равенством и братством); только третья – в природной, четвертая – в общественно-исторической сфере. Так становится понятно, почему обоим сценам отвечает, как общий контрапункт, одна, Сцена тринадцатая.

В Египте, пользуясь своей неограниченной свободой, Адам предпринимает попытку воздвигнуть на Земле вечный памятник своему духовному «я» и, став бессмертным, победить таким образом свою, обусловленную материальностью, бренность.

Такая же попытка предпринимается им в Сцене тринадцатой, где, вырвавшись из материального мира, Адам хочет вознестись в духовный мир, где его свобода неограничена, дух – бессмертен. Обе попытки кончаются неудачей.

Сцены 5 и 12. Сцена пятая приносит осуществление идеи равенства, взятой самой по себе. Причина поражения в том, что равенство тут становится ограничивающим фактором, в конце концов обращаясь против самого себя. Масса, живущая на уровне материального

бытия, обладает той же степенью свободы, что и Адам (великая личность); они в равной мере связаны, обусловлены, ограничены и с точки зрения материи, и с точки зрения духа. Это – развенчание мечты о равноправной свободе или, скорее, о свободном равноправии.

Этой ситуации противостоит Сцена двенадцатая. Сущность фаланстера – равенство, как и в Афинах; только здесь равенство опирается на одинаковую несвободу. Так что – ради ясности скажем с некоторым упрощением – эту сцену можно рассматривать как попытку равноправного рабства или рабского равноправия. Фиаско и здесь закономерно.

Сцены 6 и 11/а. Римская сцена – апофеоз упадка. Адам глубоко разочарован, он в отчаянии, он отворачивается от исторической деятельности, погружается в пассивность. Та же пассивность имеет место в сцене с пляской смерти.

Стоит отметить, что в этих двух сценах в наибольшей степени господствует смерть; жизнь обесценивается, мельчает. Римская сцена с боями гладиаторов, роскошными пиршествами, оргиями во время чумы – все это такая же пляска смерти, предсмертная агония уходящего мира, как и сцена 11/а. Только если в Риме – пляска смерти земная, человеческая, то вторая,

в Лондоне – пляска смерти, созерцаемая духовным зрением.

Обе сцены, как тезис и антитезис, порождают синтез, и действие в итоге переходит на новый, более высокий уровень.

Сцены 7 и 11. Византийская сцена – осуществление идеи братства. Она противостоит лондонской сцене, где братство как раз отсутствует полностью. В то же время, как мы уже сказали, братство возникает как способ преодоления и сохранения идей свободы и равенства, характеризующих античный мир, что еще более подчеркивает связь византийской сцены с лондонской, которая является царством свободы и равенства, в то время как от третьего компонента, братства, здесь не осталось и следа.

Обращаю внимание читателя и на бросающееся в глаза сходство в сценическом построении двух этих сцен. В обеих Адам сталкивается с вещами, которые символизируют дух эпохи: в Византии это – монастырская стена, в Лондоне – власть денег.

Сцены 8 и 10. О взаимной соотнесенности этих двух сцен писали многие: ведь место действия в них – одно и то же. В обоих случаях Адам – Кеплер; более того, по развитию действия вторая пражская сцена – прямое продолжение первой.

Однако тождество их – тождество лишь на поверхностный взгляд. В действительности

между ними существует отчетливое противоречие. В первой пражской сцене Кеплер рассматривает науку как убежище, где он может укрыться от пугающей реальности общественной жизни.

После парижского сна мы встречаем другого Кеплера. Кабинетный ученый, каким мы видели его в первой пражской сцене, теперь осуждает как раз оторванность науки от общества. Ученнику своему он советует покинуть мир книг, обратиться к природе, к реальной жизни; науку, которую он прежде считал надежным прибежищем, он хотел бы теперь сделать силой, меняющей и формирующей общество.

И, кстати, обе сцены тоже создают синтез, переводя действие на новый уровень.

Сцена 9. Это – единственная сцена, у которой нет пары-антитезы: она одинокой вершиной возвышается в центре композиции «Трагедии». Она тоже создает синтез: синтез идей свободы – равенства – братства, т.е. подводит итог трем важнейшим идеям «Трагедии». Здесь происходит перелом: до сих пор иерархия идей и ценностей в «Трагедии» поднималась все выше и выше, отсюда она – опускается. И, как бы мы ни симпатизировали революции (реплики Адама-Кеплера показывают, что и Мадач симпатизировал ей), мы не можем не видеть, что именно эта сцена дальше всего отстоит от первой и пятнадцатой сцен, в которых содержится

обещание счастья, гармонии – и говорится о возможности их обретения.

Кроме того, эта сцена создает синтез еще в одном смысле (о нем мы до сих пор не говорили): во взаимоотношениях индивида и общества. В развитии действия «Трагедии», в чередовании сцен можно обнаружить закономерность и в этом плане²⁵.

Париж дает пример синтеза и по отношению к этим крайностям: здесь сильнее всего одиночество Адама, но здесь сильнее всего и его зависимость от общества.

Если теперь мы возьмем – мысленно, разумеется, – намеченную только что схему и Сцену пятнадцатую (как завершение и одновременно начало) наложим на первую (начало), то получим подлинную форму внутренней структуры: подъем по спирали. Конечно, это всего лишь формальный момент; но он – как форма организации содержания – опять-таки показывает: произведение направлено вперед, открыто к будущему. Таким образом, финальная фраза: «Я говорю: Адам, надейся и борись!» – правомочна и в этом смысле.

Сказанное выше я попробовал отразить в следующей схеме:

²⁵ На это обращал внимание уже Антал Серб в своей книге «История венгерской литературы», первое издание которой вышло в 1929 г. – См.: *Szerb A. A magyar irodalom története*. Budapest: Magvető, 2005. 427–428. о.

Сцена 9. Париж
революционное действие
свобода – равенство – братство
индивид и коллектив

Сцена 8: Прага I
падение и подъем
созерцающая наука
индивид

Сцена 7: Византия
братство
(свобода–равенство)
коллектив

Сцена 6: Рим

падение и подъем
пляска смерти (люди)
индивид

Сцена 5: Афины

равенство

равенство в свободе
коллектив

Сцена 4: Египет
земная свобода
земное бессмертие
индивид

Сцена 3: вне Рая I
падение и подъем
поражение на Земле
причина: Дух Земли

Сцена 10: Прага II
падение и подъем
деятельная наука
индивид

Сцена 11: Лондон
отсутствие братства
свобода–равенство
коллектив

Сцена 11/а: Пляска
смерти

падение и подъем
пляска смерти (дух)
индивид

Сцена 12: фалан-
стер
(отсутствие братства
и свободы)
равенство в рабстве
коллектив

Сцена 13: космос
небесная свобода
небесное бессмертие
индивид

падение и подъем
поражение в небе
причина: Дух Земли

Сцена 2: Рай
материальное бытие
(изнутри)
отсутствие духовности
пустота

Сцена 1: небеса
небесная гармония
цельность

Сцена 14: тундра
материальное бытие
(извне)
отсутствие духовности
пустота

Сцена 15: вне Рая 2
земная гармония
цельность

ФИЛОСОФСКИЙ УРОВЕНЬ «ТРАГЕДИИ ЧЕЛОВЕКА»

Анализируя структуру «Трагедии человека», я говорил о триадах и о синтезах. Однако тут необходимо некоторое уточнение. Дело в том, что эти триады – триады не столько Гегеля, сколько Кьеркегора.

(Здесь неизбежен вопрос: знал ли Мадач Кьеркегора? Или, точнее: мог ли знать? На это легче всего ответить: да, знал. Один из основных трудов Кьеркегора, «Или – или», вышел в 1843 г. Мадач же занимался окончательным вариантом «Трагедии» в промежутке между 1856 и 1859 гг. За эти 10–15 лет книга Кьеркегора могла попасть к нему.

Вопрос: каким путем?

Например, так. В 1855 г. в Алшострегову прибыл новый воспитатель детей Имре Мадача, Миклош Боршоди, с сундуком книг. Боршоди был большим знатоком философии, в том

числе и новой – для того времени. Вполне можно представить, что он привез с собой и книгу Кьеркегора.

Кьеркегора мог дать Мадачу и кто-то из друзей; например, Пал Сонтаг, который в 1848 г. ездил в Германию.

Чтобы не пускаться в зыбкие предположения, констатируем то, что представляется несомненным: в философской концепции Мадача, как она отразилась в «Трагедии человека», присутствует система взглядов, очень – иногда до буквального совпадения – напоминающая воззрения Серена Кьеркегора.)

Критикуя Гегеля, Кьеркегор утверждал, что тезис и антитезис действительно существуют, но логического пути ни от тезиса к антитезису, ни от антитезиса к синтезу нет и не может быть. Только отчаяние – и прыжок как его преодоление – способны привести мышление к синтезу. Если обратиться к «Трагедии», мы обнаружим, что каждому подъему на новый уровень предшествует типично кьеркегоровский *прыжок*. Иными словами, предпосылкой подъема всегда является *отчаяние*. Впервые в явной форме оно встречается в Сцене третьей: здесь Адам, столкнувшись с силами природы, говорит:

Игрушкой быть у тысячи стихий,
Беспомощным, покинутым, несчастным –
О, как ужасно!

Такое же отчаяние имеет место в Сцене пятнадцатой: я имею в виду, конечно, попытку самоубийства, которое решился совершить Адам.

В действительности же речь идет даже о большем. О том, что Адам, герой «Трагедии человека», проходит все три стадии бытия, обозначенные Кьеркегором²⁶.

В Сцене второй, где мы встречаемся с Адамом впервые, он еще живет на одном уровне духовности с Евой. Бытие его определяют такие вещи, как наслаждение жизнью, любовь, единое и вечное мгновение, счастье бездумного приятия бытия²⁷. «Грехопадение» Адама, приобщение к знанию поднимают его отсюда, из Кьеркегоровой эстетической стадии, на более высокий уровень. В Сцене третьей, оторвавшись от природной среды, одержимый мыслью о поисках свободы, Адам, как мы видели, переходит в общественно-историческую сферу. Это – не что иное, как Кьеркегорова этическая стадия. Датский философ точно характеризует ситуацию: «... ибо, если проснется в нем

²⁶Подробнее об этом см. в моей статье: *Bárdos J. Hét kérdés Madáchról és Az ember tragédiájáról // Irodalomtörténet. 1989. N 3. 469–483. о.*

²⁷Тибор Гинтли, пользуясь выражением Кьеркегора, называет райское состояние – состоянием невинности. Не вступая с ним в спор, отмечу только, что «Или – или» не знает такой категории. См.: *Gintli T. Ádám és a torz viszony // ITK. 2000. N 3–4.*

страсть свободы... он выберет самого себя и будет бороться за это владение, как за счастье, и это будет его счастьем»²⁸. Вот она, борьба как счастье; вот та мысль, которую Адам сформулирует на вершине этической стадии, в Сцене тринадцатой.

Постоянная смена ролей, двойственность Адама (Адам-фараон, Адам-Мильтиад и т. д.) в исторических сценах (или сценах сна), т.е. смена роли, маски при внутренней неизменности – все это тоже находит объяснение в философии Кьеркегора, точнее – в особенностях этической стадии. Ибо нельзя забывать, что Адам с начала и до конца играет ту или иную роль, в то же время всегда помня, что он – Адам. Часто, обращаясь к Люциферу, он проговаривается, выходит из своей роли, из исторической ситуации; да и Люцифер порой забывает о взятой на себя в той или иной сцене роли. Датский философ так объясняет подобное: «Тот, кто созерцает жизнь этически, видит общее, а кто живет этически, тот выражает общее в своей жизни, делает себя общим человеком, не сбрасывая конкретность, ибо тогда он стал бы ничем, а облекаясь в общее и проникаясь им»²⁹.

Суть и источник конфликтов этической стадии – т.е. исторического пути Адама в «Траге-

²⁸ *Kierkegaard S. Vagy – vagy. Budapest, 1978. 839–840. o.*

²⁹ *Ibid. 891. o.*

дии» – столь же четко описаны Кьеркегором в его труде. Вот его слова: «Означающее цель “я” – не просто личное “я”, но вместе с тем и общественное, гражданское “я”. Следовательно, оно владеет самим собой как задачей для такой деятельности, посредством которой оно, в качестве определенной личности, включится в жизненные условия. Задача его здесь не в том, чтобы формировать самого себя, но в том, чтобы оказывать влияние»³⁰. Этим и занимается Адам начиная с египетской сцены и до Сцены четырнадцатой (в тундре): он облекается в ту или иную «конкретность», берет на себя ту или иную роль, чтобы оказывать влияние в новом мире, чтобы изменить его, сделав более разумным.

Сцена пятнадцатая, кульминация и разрешение конфликта «Трагедии человека», знаменуется, как я уже упоминал, новым приступом отчаяния Адама. Из этической стадии он скатывается обратно, в точности переживая ситуацию «самого несчастного» персонажа Кьеркегора. В Сцене третьей Люцифер погрузил его в сон. Во сне Адам увидел будущее. Теперь он пробуждается, и то, что ему снилось, снова становится для него будущим, которое ему предстоит пережить. Что его ждет? Видимо, то, что он уже пережил – во сне. В отчаянии стоит он на краю скалы... Просто невероят-

³⁰ Ibid. 899. o.

но, как точно подходят к этой ситуации слова Кьеркегора: «Комбинация может быть только в том, что память помешает ему укрепиться в надежде, а надежда помешает опереться на воспоминания. Причина, во-первых, в том, что он всегда надеется на то, о чем должен был бы вспоминать, надежда же всегда будет чревата разочарованием; личный опыт подскажет: дело не в том, что цель вроде бы оказалась дальше, чем он предполагал, а в том, что это он пошел дальше, что он это уже пережил... а пережитое перешло в воспоминания. С другой стороны, он всегда вспоминает о том, на что ему надо было бы надеяться, ибо будущее он уже включил в свои мысли, в мыслях уже пережил – и вспоминает об этом пережитом, вместо того чтобы надеяться на него. Таким образом, то, на что он уповает, находится позади, а то, о чем вспоминает, – впереди»³¹. История человечества находится перед Адамом – и вместе с тем позади: ведь он уже пережил ее во сне. Как он может уповать на будущее, если все оно, со всеми падениями и поражениями, уже у него в памяти? И как ему помнить о нем, если оно еще не произошло, если еще стоит перед ним?

В решении этого противоречия мы становимся свидетелями нового «прыжка», подъема Адама на новый уровень: здесь Адам переходит

³¹ Ibid. 287. о.

из этической стадии на религиозную стадию – самую высокую стадию Кьеркегоровой философии. Ведь Адам делает решающий шаг, когда, поверженный в прах, он взывает к Господу:

Ты победил, о Господи! Во прахе
Я пред тобой... С тобой ли мне бороться?
Вот грудь моя: рази иль подними! (Сц. 15)

Это – не что иное, как приятие урока, преподанного Господом; не что иное, как осознание того, что – пользуясь словами Кьеркегора – «против Бога мы никогда не будем правы». Секрет успокоения Адама, секрет примиряющего финала «Трагедии» (финала, о котором столько спорили) тоже раскрывается в труде датского философа. Стоит снова его процитировать: «Против Бога мы никогда не будем правы – эта мысль останавливает сомнение, успокаивает тревогу, придает смелость и воодушевление для действия»³². Буквально это и происходит с Адамом во второй половине Сцены пятнадцатой. После «ужасных видений» его терзают сомнения, и он – после стольких сражений и поражений, пережитых во сне, – ищет именно это: «смелость и воодушевление для действия».

То, что концепция «Трагедии» коренится в философии Кьеркегора, подтверждается и тем обстоятельством, что «Или – или» дает ключ не только к пониманию душевных терзаний Адама,

³² Ibid. 1013. o.

но и к образам Евы и Люцифера, к тому, какова их функция по отношению друг к другу. Система ключевых слов показывает, что сущность Евы – красота («царица красоты»), любовь, материнство, жизнь для мужчины. Жизнь ее родственна цветку, музыке. Она ко всему подходит с эмоциональной стороны; она полностью лишена духовности (в Люциферовом смысле слова), она подчеркнута не умна, она ничего не знает: она лишь чувствует, догадывается. Она привязана к земле, живет на природном, материальном уровне; ей помогает, ее поддерживает (а в Сцене тринадцатой – заменяет) Дух Земли. Все это стоит сопоставить с некоторыми характерными высказываниями Кьеркегора. Вот, например: «Женщина стала плотью и кровью, а тем самым подпадает под определение природы, которая в сущности есть бытие для другого»³³. «Это бытие женщины... можно в полной мере обозначить как очарование, каковое выражение напоминает о растительной жизни: женщина – как цветок... и даже то духовное, что есть в ней, присутствует растительным образом»³⁴.

Люцифер в «Трагедии» – представитель этической стадии. Он – воплощение холодного знания, расчетливого разума. Он-то действительно считает борьбу содержанием жизни; вспомним,

³³ Ibid. 545. о.

³⁴ Ibid. 546. о.

что он уже в Сцене второй (в раю) говорит об этом – и так определяет себя:

Милы мне дисгармония, борьба,
Рождение новых сил, иных миров.

Именно он, Люцифер, побуждает Адама подняться на этическую стадию – в мир этики борьбы. Люцифер живет в этом мире, это его судьба. Еву он не понимает: женщина живет в мире, который ниже этики; он не понимает ни Господа, ни Адама, когда тот, в пятнадцатой сцене, возносится в мир, который выше этики.

Не случайно и то, что в финале «Трагедии» так акцентирован момент выбора – принятие пути, намеченного Господом, выбор добра, выбор, который является источником всякого дальнейшего выбора между добром и злом:

Меж грехом и благом выбор –
Сколь идея велика!
Знай, однако, что Господня
Над тобой всегда рука.

В Сцене пятнадцатой Адам обращается и против Люцифера (с Господом он *спорил* начиная со второй сцены) – и собирается покончить с собой. Когда он и тут терпит фиаско, он перешагивает через Люцифера и обращается к Господу. Этот выбор открывает для него религиозную стадию и возможность выбора. Как пишет Кьеркегор: «Этим выбором я, собственно говоря, выбираю не между добром и злом,

а выбираю добро, но, выбирая добро, выбираю между добром и злом»³⁵. Это и выражают в своей песне ангелы.

Но Мадач не просто создает в «Трагедии» философию в духе Кьеркегора; он идет дальше, создавая самостоятельную, новую философскую систему. И наиболее очевидно это выражено в финале «Трагедии», в разрешении конфликта.

Кьеркегорова религиозная стадия достижима только для отдельных выдающихся индивидов. Мадач, который обладал богатыми познаниями о жизни и мировосприятии человека (человека толпы) той эпохи, ясно видит, что такого решения – недостаточно. В финале «Трагедии» выбор Адама, его «или – или» – это не выбор между эстетической и этической, но и не между этической и религиозной стадиями. Религиозная стадия у Мадача – как она сформулирована в финальном монологе Господа – это синтез эстетического и этического бытия, отрицание отрицания (в гегелевском смысле слова) этого синтеза. Выбор этот – действительно «выбор добра», ибо он выводит из отчаяния. И не только потому, что религиозная стадия начинается с убеждения, что «в споре с Богом мы никогда не будем правы», но и потому, что Мадач идет дальше Кьеркегора: обозначенное здесь, откры-

³⁵ Ibid. 843. о.

вающееся (хотя и остающееся во мраке) будущее уже не тождественно увиденному во сне. Конечно, история не будет какой-то иной. Сон не лгал – это противоречило бы сущности Люцифера, который есть само чистое знание. Мир невозможно искупить, невозможно изменить. Но мы можем изменить свое мирозерцание, говорит Мадач, можем изменить собственное отношение к миру. Адам, помня все, что ему показал Люцифер, не может быть счастливым (как в Раю): ведь тогда он вернулся бы на эстетическую стадию, на уровень растительного бытия. Точно так же он обречен на поражение, если, вопреки Еве, захотел бы изменить мир на этической стадии (или уничтожить его, как в четырнадцатой сцене, совершив самоубийство). Если же он «будет осмотрителен», путь его пройдет между Евой и Люцифером, и, отрицая обе дороги как ложные и все же обе их реализуя, он сможет переживать свой исторический путь как счастье.





*Б. Биро*¹

«ЦЕЛЬ ЧЕЛОВЕКА – ВЕЧНАЯ БОРЬБА»

Философия «Трагедии»

ИСТОКИ И ПРЕДПОСЫЛКИ
В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Трудно найти в мировой литературе какое-либо значительное произведение, а в мировой философии – какого-либо значительного мыслителя, с которыми за минувшие сто с лишним лет не пытались бы так или иначе соотнести «Трагедию человека» и ее автора. От Платона до Кьеркегора и Георга Бюхнера, от Библии до (самими немцами давно уже забытого) писателя Вильгельма Йордана, от Божественной комедии Данте до различных литературных воплощений Агасфера – с чем и с кем только ни сопоставляли Мадача и его произведение, отыскивая не только текстуальную близость, но и хотя бы отдаленные переклички философских концепций. Одни такие параллели были подтверждены литературоведением, другие (например, рассуждения о влиянии Гегеля) – опровергнуты.

¹ Биро Бела (род. в 1947 г.) – венгерский (живущий в Румынии) литературовед, эстетик, философ. (Примеч. переводчика.)

Некоторые исследователи вообще считают, что философия Мадача – это лишенное всякой органичности сочетание заимствованных там и сям мыслей. Однако подобные утверждения лишены оснований – даже несмотря на то, что какие-то интертекстуальные переклички в большинстве случаев действительно имеют место. Дело в том, что в «Трагедии», как правило, интересно не то, чем она похожа на другие произведения, а то, чем она отличается от них. Часто даже однозначные влияния и заимствования обретают глубокий смысл потому, что благодаря им мы можем яснее увидеть оригинальность, своеобразие собственных взглядов Мадача.

То же самое касается и жанрового аспекта. Литературоведы, как правило, воспринимают «Трагедию человека» в контексте традиции так называемых поэм о судьбе человечества, *poèmes d'humanité*, или – в более узком смысле – традиции драматической поэмы. Ирина Неупокоева относит “Трагедию человека” к жанру «философско-символической поэмы»²; другие говорят о ней как о продолжении фаустиады или как о лирической драме. «Однако “Трагедия человека” – не просто драматическая поэма, – пишет один из самых глубоких

² Неупокоева И.Г. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. М., 1971. С. 191.

исследователей Мадача, Карой Хорват. – Она – выдающееся достижение в одном из самых значительных направлений всемирной литературы. Это направление, эту традицию образуют произведения, авторы которых ставили перед собой грандиозную задачу: поднять такие глубинные вопросы, волнующие современного человека, как возможность прогресса, как проблемы свободы и роковой неизбежности, любви и борьбы, жизни и смерти, – и по возможности дать ответы на эти вопросы...»³. Все это, разумеется, правильно, как правильно и то, что важную роль в рождении «Трагедии» играли такие факторы, как провал национально-освободительного движения в Венгрии в 1848–1849 гг. и личная судьба самого Мадача. Однако, на мой взгляд, подлинные корни «Трагедии человека» следует все же искать в полемике Мадача с традицией и проблематикой средневековых мистерий. Мадач заново открывает, для себя и для читателей, этот жанр, жанр мистерии, и, в символическом ключе переосмысляя фигуры Господа и Люцифера, переводя стержень сюжета в сферу сна, а также придавая необычайную глубину характерам первой человеческой пары, Адама и Евы, – сообщает ему, жанру мистерии, истинный драматизм.

³ *Horváth K. Madách Imre. Budapest: Gondolat Kiadó, 1984. 172. о.*

Рядом с этим ключевым формообразующим моментом параллели, которые сближают «Трагедию» с великими драматическими поэмами эпохи романтизма, играют вторичную (хотя далеко не незначительную) роль. Ведь тот мифически-символический способ изображения, который характеризует «Трагедию», хотя и был свойствен поэмам о судьбах человечества, созданным в XIX в., проистекает не из знакомства Мадача с «Манфредом» и «Каином» Байрона, «Потерянным раем» Мильтона, «Освобожденным Прометеем» Шелли или (упоминаемым чаще всего как самая близкая параллель) «Фаустом» Гёте, – прежде всего представляет собой отличительную особенность взятой им за образец мистериальной драмы. Даже самая оригинальная и самая гениальная находка Мадача, мотив сна, обретает свое глубокое значение лишь в системе художественных координат мистерии, лишь в этой системе способна стать, после пробуждения (и выходя далеко за рамки драматического приема), масштабным, достойным занять место в мировой литературе выражением загадочности и непостижимости человеческой жизни: «О, спал ли я – иль вижу сон сейчас? / А может, бытие – не более чем сон, / На миг на мертвую материю сходящий, / Чтоб с нею вместе разлететься в пыль?.. / Зачем, зачем оно, минутное сознание? / Чтоб ужас ощутить небытия?» (Сц. 15).

О том, что Мадач наверняка был знаком с (сохранившимися в Центральной и Восточной Европе вплоть до XIX в.) традициями мистериального действия, свидетельствуют не только биографические моменты – например, праздничные представления в его родной словацкой деревне, – это однозначно доказывает и фрагмент мистерии, встроенный в одиннадцатую, так называемую лондонскую сцену и сниженный там до уровня рыночного балагана (который выполняет функцию своеобразного кривого зеркала самой «Трагедии»).

Таким образом, каким бы заманчивым занятием ни представлялись поиски параллелей и близких мотивов в мировой литературе, гораздо более плодотворными обещает быть анализ того «сырья», которое Мадач берет в структуре средневековой мистерии, перерабатывая его в соответствии с собственными художественными целями. С этой – хотя и не только с этой! – точки зрения большое значение имеет сравнение «Трагедии» с «Фаустом» Гёте. Тем более что Гёте и сам положил в основу «Фауста» материал мистерии. Причем и у него, у Гете, интересны главным образом те моменты, в которых он расходится с традицией.

В мистериальном действе Господь не может фигурировать собственной персоной: он являет свою волю опосредованно, через актера, называемого Божьим подобием, т.е. через свя-

щеннослужителя, который выходит из храма и туда же возвращается с завершением сюжета. Но даже этот «представитель» божественного начала не вступает в непосредственные отношения с Люцифером. Ведь с точки зрения средневекового христианства само допущение диалога между Господом и Люцифером считается святотатством. Сатана даже пред очи Господа не имеет права предстать. Человек же – персонаж мистерияльной драмы – в нормальной ситуации обязательно сделает выбор в пользу высшего блага. Если человек все же нарушает Божье веление (это происходит главным образом по вине Евы), то совершает такой грех, которому нет прощения. Героев мистерии об Адаме в финале черти утаскивают в преисподнюю.

Гёте, нарушая эту традицию, не просто выводит Господа в его личной ипостаси, но сталкивает его лицом к лицу с Мефистофелем. Тем самым непреодолимое противостояние между ними становится в известной степени относительным. Первая реплика Мефистофеля выражает готовность к примирению: «Опять, о Господи, явился ты меж нас / За справкой о земле, – что делается с нею! / Ты с благосклонностью встречал меня не раз – / И вот являюсь я меж челядью твоею». Да и после препирательств Мефистофель не выглядит таким уж враждебно настроенным. «Мефистофель

(один): “Охотно старика я вижу иногда, / Хоть и держу язык; приятно убедиться, / Что даже важные такие господа/ Умеют вежливо и с чертом обходиться”»⁴ (Пролог).

Мадач существенно меняет ситуацию в соотношении сил даже по сравнению с Гёте. Венгерские исследователи, почти все без исключения, указывают на параллели между «Трагедией» и «Фаустом». Однако они не берут на себя труд обратить внимание на то, в чем – при всем сходстве двух сцен – они различаются. Хотя различия не просто многозначительны: они бросаются в глаза. Мадач сохраняет мотив противостояния Господа и Люцифера; в определенной степени он даже возвращается к исходному мифу, обостряя противоречие между ними. Господу у Гёте чуждо всякое барское высокомерие, да и трое архангелов ограничиваются рассказом о Земле и ее непосредственном космическом окружении. У Мадача же сцена открывается хвалебным гимном, исполняемым Хором ангелов во славу Творца («Восславим Господа в его величье, / Пускай ликуют небо и земля»). И Господь не просто удовлетворенно слушает эти хвалы, не просто «...от всех своих творений / К изножью трона воздаянья ждет», но сам дополняет перечень своих заслуг:

⁴ «Фауст» Гёте здесь и далее цитируется в переводе Н. Холодковского.

«Что ж, вот и наступил трудам конец, / И делом рук своих любитесь творец. / Мильоны лет пройдут, пока хоть винтик / Придется в механизме заменить».

У Гёте диалог начинается Мефистофель. У Мадача же Господь обращается (едва ли не с окриком) к безмолвному Люциферу: «Ты, Люцифер, стоишь с надменным видом... / Неужто даже слово похвалы / Ты не найдешь? Не нравится творенье?». И Люцифер отвечает в подобном же тоне: «А чем тут восторгаться?» И затем перечисляет, вполне логично, очевидные недостатки. Господь не приводит контраргументов: он пытается заткнуть рот Люциферу: «Твой долг – хвалить меня, а не хулить». И после дальнейших препирательств, в ходе которых Господь по-прежнему не желает принимать к сведению доводы Люцифера, тот, потеряв терпение, переходит к сути дела: «Мы вместе создавали мир. Теперь / Я долю требую свою». И хотя, подобно Мефистофелю у Гёте («Не проиграю я заклада»), Люцифер самоуверенно заявляет: «Меня же пядь земли вполне устроит: / Там отрицание возрастет, найдя опору, / И сокрушит твой мир», – финал сцены резко отличается от тона процитированных выше строк, завершающих пролог у Гёте, и хор ангелов изгоняет Люцифера с небес: «Прочь! Прочь! Долой! Навеки проклят он! / Осанна Господу, принесшему закон!» (Сц. 1).

То обстоятельство, что Мадач сохраняет структуру гетевского пролога (то же место действия, те же персонажи, та же тема, близко по содержанию и то, что говорят три архангела), – лишь сильнее подчеркивает различия. Поэтому необходимо найти четкое объяснение: что все-таки побуждает Мадача так резко (куда резче, чем это делал Гёте) индивидуализировать Господа и Люцифера? По сравнению с Господом в «Фаусте», Господь у Мадача явно более тщеславен, властолюбив и непоследователен; Люцифер же не только уверен в себе и преисполнен чувства собственного достоинства, но и (тут он опять же близок Мефистофелю у Гёте) покоряюще интеллигентен. Пафос же хора ангелов (у Гёте такой хор отсутствует) не только подчеркивает авторитарное поведение Господа, но и служит мотивировкой Люциферова бунта. То есть Мадач (по сравнению с Гёте) словно бы принижает образ Господа, в то время как Люцифера (с точки зрения его аргументации и моральной позиции), наоборот, возвышает. Итог таков: у Мадача в начальной сцене Господь гораздо более антипатичен, чем у Гёте, Люцифер же более располагает к себе, чем гетевский Мефистофель.

Различия эти просто не могут не быть сознательными. Несмотря на всю проблематичность вопросов, связанных с авторским намерением (фактор которого постмодернистское литера-

туроведение сильно преувеличило, и некоторые его представители, например Антуан Компаньон, отчасти уже и пересмотрели), здесь, в сопоставлении первой сцены с гетевским прологом, действительно представляется обоснованным подозревать некоторое сознательное намерение.

Исследователи уже и у Гёте находили следы влияния гностицизма⁵. Насколько же больше оснований предполагать наличие подобного влияния у Мадача! Дело в том, что Сцена первая, если сравнить ее с гетевским прологом, еще более смягчает моральное противостояние между Господом и Люцифером. А ведь такой, как бы уравнивающий их, подход был (и мог быть) свойственным только гностическому истолкованию библейского мифа. Вне всякой зависимости от вопроса о том, действительно ли Мадач находился под влиянием гностических учений или всего лишь развивал импульсы, полученные от Гёте, и независимо от того, каковы были действительные намерения Мадача, когда он ставил Господа и Люцифера на одну доску, – такой подход мог вести только к следствиям, аналогичным тем, что вытекают из гностических учений, т.е. к формированию дуалистической картины мира.

⁵ Zimmermann R. Chr.: Das Weltbild des Jungen Goethe. München: Fink Verlag, 1970.

В начальной сцене Мадач противопоставляет Люцифера Господу почти как равноправного партнера. Однако в рамках христианского мифа подобное противопоставление было абсолютно невозможным. Бунт Люцифера становится мотивированным только в том случае, если Господь – более не всемогущее верховное существо христианской мифологии, но, подобно Люциферу, и сам существо бренное. Однако для того, чтобы прийти к такой точке зрения, Мадач должен был радикальным образом переосмыслить христианскую мифологию и поместить сюжет на радикально иные философские основы.

ДУХОВНЫЕ КОРНИ «ТРАГЕДИИ ЧЕЛОВЕКА»

«Трагедия человека» схожа с «Божественной комедией» Данте не только в том, что в своем своеобразии она является в мировой литературе беспрецедентным явлением: в истории их последующей жизни тоже много общего. Те, кто писал о Мадаче в XIX и XX вв., не желая отступить от ложного убеждения, будто герменевтической базой произведения не может быть ничто иное, кроме как христианская мифология, – считали его философом-дилетантом; к подобному выводу приходили и крупнейшие исследователи Данте в XIX и XX вв. – Бенедетто Кроче и Карл Фосслер, которые

пытались понять Данте, опираясь на идейную систему схоластической философии⁶. Даже Янош Барта, один из самых глубоких знатоков творчества Мадача, писал: «Так называемое мировоззрение Мадача – это нагромождение обрывочных и противоречащих друг другу мыслей. И относится это не к мелким деталям, не к третьестепенным, между делом брошенным замечаниям, а именно к корням его системы, к тезисам, которые объявляются самыми существенными»⁷. Мнение Яноша Барты осталось неизменным и спустя двадцать лет; в 1951 г., на посвященной Мадачу дискуссии в Венгерской академии наук, он говорит: «Много лет тому назад я мучительно пытался понять Мадача, – и лишь тогда вздохнул свободно, лишь тогда начал *понимать его* (курсив мой. – Б.Б.), когда отказался от попыток искать в его произведениях, в его высказываниях целостную философию, единую, гармоничную систему»⁸. Другой выдающийся исследователь Мадача, Иштван Шётер, тоже заявляет: «Великим это произведение делает *как раз не* (курсив мой. – Б.Б.)

⁶ Kelemen J. A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók. Budapest: Atlantisz Kiadó, 2002.

⁷ Barta J. Az ismeretlen Madách. Budapest: Lőrincz Ernő Bizományos-könyvkiadó, 1931. 6. o.

⁸ Цит. по: Kántor L. Madách – egy évszázad távlatában // Kántor L. Alapozás: Klasszikusok – Kortársak. Budapest: Kriterion Könyvkiadó, 1970. 8. o.

философское единство, а распирающее его изнутри лирическо-драматическое содержание»⁹.

Вопрос лишь в том, может ли быть художественным шедевром произведение, мировоззренческая основа которого – «нагромождение обрывочных и противоречащих друг другу мыслей»? Может ли быть произведение, покорявшее таких великанов духа, как, например, Максим Горький, произведение, автор которого «ставит перед собой грандиозную задачу – поднять такие глубинные вопросы, волнующие современного человека, как возможность прогресса, как проблемы свободы и роковой неизбежности, любви и борьбы, жизни и смерти...»¹⁰ – может ли такое произведение в философском плане быть путаным и неорганичным?

В принципе решить этот парадокс можно двумя способами. Первый: настаивать на том, что философия Мадача в самом деле представляет собой «нагромождение обрывочных и противоречащих друг другу мыслей». В этом случае «Трагедию» трудно признать подлинным шедевром; или, если она все же является таковым, то ее остается рассматривать как некую невероятно раннюю и невероятно конкретную предшественницу постмодернизма. Второй: мы

⁹ *Sőtér I. Félkör.* Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979. 179–180. o.

¹⁰ *Horvát K.* Op. cit. 172. o.

втискивали «Трагедию» в некую понятийную систему, которая совершенно не годилась для адекватного толкования и понимания произведения. Первый вариант противоречит всякому здравому смыслу. Однако второй действительно стоит рассмотреть более серьезно.

Как я говорил выше, возможность гностического толкования допустима уже по отношению к Гёте. Эту возможность лишь углубляют появившиеся после «Фауста» и под его влиянием английские драматические поэмы, которые представляют Люцифера (и его подобия) как благородного бунтаря, как символическое воплощение человека, стремящегося к цельности вопреки власти, препятствующей ему в этом. Ведь бунтовать можно лишь против такого Бога, который сам несовершенен, односторонен, недоброжелателен. А ведь именно таким в гностической религии является Иегова.

Гностическая религия и философия (важнейший компонент так называемой «христианской эзотерической традиции») уходит корнями в архаические представления о Боге, в *учение об андрогинной целостности*. Самый ранний и самый известный след этого учения можно найти в «Пире» Платона. «Когда-то (...) существовал еще третий пол, андрогины (...) они сочетали в себе вид и наименование обоих полов – мужского и женского». Поскольку они были «страшны своей силой и мощью, (...) питали великие за-

мыслы», боги почувствовали себя в опасности. И тогда Зевс решил разделить их. «И вот когда тела были таким образом рассечены пополам, каждая половина с вождением устремлялась к другой своей половине. <...> Когда кому-либо <...> случается встретить как раз свою половину, обоих охватывает такое удивительное чувство привязанности, близости и любви, что они поистине не хотят разлучаться даже на короткое время. И люди, которые проводят вместе всю жизнь, не могут даже сказать, чего они, собственно, хотят друг от друга. Ведь нельзя же утверждать, что только ради удовлетворения похоти столь ревностно стремятся они быть вместе. Ясно, что душа каждого хочет чего-то другого; чего именно, она не может сказать и лишь догадывается о своих желаниях, лишь туманно намекает на них»¹¹.

Таким образом, Эрот, который, по Платону, воплощает «стремление человека к изначальной цельности», обладает куда более широкой сферой действия, чем любовные отношения: он может считаться основой возникновения и существования всего космоса. Отнюдь не случайность, что во многих религиях андрогинное воплощение совершенства отождествлялось с самим божественным началом, Богом-Отцом.

¹¹ http://lib.aldebaran.ru/author/_platon/_platon.pir/_platon_pir_2.html

Это относится и к приверженцам гностических сект, переживавших расцвет во II в. н.э.; важнейшую информацию об этих сектах дают, во-первых, епископ Иреней Лионский в трактате «Adversus Haereses» («Против ересей») и полемический труд крупнейшего философа-неоплатоника Плотина «Против гностиков»; во-вторых, религиозные манускрипты на коптском языке, известные как «Свитки Наг Хаммади» (Naq Hammadi).

Гностицизм, который уходит корнями в учение об андрогинном единстве, радикально переосмыслил и христианскую мифологию. Гностический творец, Демиург, которого гностики отождествляли с богом Ветхого Завета, Иеговой, представляет собой своего рода мастерового, который, в соответствии с древними представлениями, способен производить вещи, более совершенные, чем он сам. Яхве, «женщина, рожденная от женщины» (чья женская суть в этом аспекте – всего лишь синоним несовершенства) – отнюдь не истинный и не единственный субъект творения, но всего лишь ремесленник, грубое и невежественное существо; завершив акт творения, Яхве воскликнул: «Я Господь, и нет иного». По убеждению гностиков, это часто повторяемое бахвальство (которое представляет собой гностическое переосмысление ветхозаветного стиха: Ис 45, 6) имеет целью подчеркнуть суть природы Демиурга. Деми-

ург создал некий мир, питая иллюзию, что он и есть единственный, истинный творец. Так вот: это и есть тот обман, который прячется за утверждениями ветхозаветного бога; это и есть та тайна, которую способен постичь – с помощью обретенного откровения – гностик. В соответствии с этим откровением бог евреев, создавший мир, который в самой основе своей подвергается опасности со стороны зла, причем неисправимого зла, – есть не что иное как лишенная самосознания марионетка, которой, с помощью невидимых нитей, управляют высшие силы. Так что бунт Люцифера, который восстает против *такого* Бога, в моральном и в духовном плане одинаково правомочен.

На вопрос, был ли Мадач знаком с гностической традицией, можно с большой долей вероятности ответить утвердительно. История философии в Европе знает три значительные волны гностицизма. Первая имела место в Италии XV – начала XVI в., вторая – в Англии начала XVII в., третья – в Германии XVIII–XIX вв. Итальянский гностицизм связан прежде всего с именами неоплатоников итальянского Ренессанса: Фичино, Пико де ла Мирандолы и Галилея; самые значительные предшественники английского гностицизма – Уильям Блейк и Джозеф Пристли.

Что касается Мадача, то на него в наибольшей степени повлиял немецкий «гностический

момент», который играл важную роль и в формировании немецкого идеализма. Этот «третий ренессанс» связан главным образом с эзотерической философией Якоба Беме. Глубокое влияние Беме оказал на Гегеля и Гёте, как и на Шеллинга, Шлегеля, Новалиса, на эзотерика Этингера, а также на великого представителя романтического мистицизма Франца фон Баадера. Элементы гностических воззрений можно обнаружить даже у Маркса.

Таким образом, гностическая традиция (если бы даже факт прямого влияния невозможно было доказать) могла попасть к Мадачу многими непрямыми путями. Часть произведений упомянутых выше авторов находилась в семейной библиотеке Мадачей; но если бы их там и не было (как, например, трудов Гегеля), можно не сомневаться, что он был с ними знаком. Дело в том, что философией Мадач занимался серьезно. Целый учебный год (1838–1839) он слушал лекции на философском факультете Венгерского Королевского университета, закончив его с отличными результатами. И, конечно, там он мог узнать много такого, чего не было у него под рукой в домашней библиотеке.

С идеями, родственными философии гностицизма, Мадач, конечно, мог познакомиться и штудирова историю религии: ведь известно, что философия Платона (фигурой Демиурга,

о котором говорится в диалоге «Пир», предварившая образ христианского единого бога) и неоплатонические учения оказали глубокое влияние и на отцов христианской церкви. То широко распространенное мнение, будто Мадач в философском плане был дилетантом, будто его мировоззрение состояло из случайных, фрагментарных знаний, можно считать совершенно необоснованным. Подобные утверждения не согласуются и с фактами его биографии.

Что касается не прямых связей с гностицизмом, то тут есть и другая линия, которая позволяет делать определенные выводы. Известно, что Мадач был связан с масонством. Его дед, Шандор Мадач, являлся одним из лидеров венгерского масонства; правда, сам Имре Мадач к масонам не мог примкнуть: в конце XVIII в. император Франц I поставил масонство вне закона. При всем том, видимо, о чем-то говорит тот факт, что на рубеже XIX и XX вв. именем Имре Мадача была названа масонская ложа в Венгрии.

Один из самых основательных знатоков биографии Мадача, Чаба Андор, в своей книге «Год триумфа: 1861. Жизнь Мадача» пишет: «В “Трагедии человека” автор не только увековечил память о своих любовях: это произведение – памятник, возведенный им во славу своей семьи; памятник, на котором он мог бы выигра-

вировать: “In memoriam Alexander Madach”. Нет сомнений: дай он потомкам такую подсказку, произведение было бы понято быстрее и глубже. Однако магия имени вмешалась и здесь: он не мог этого сделать, это был прием, недостойный той *масонской традиции*, которая составляет *стержень “Трагедии”*.

⟨...⟩ То, что “Трагедия” – через образ Кеплера – опирается на масонские идеи, подтверждается многими моментами. В двух местах произведения идет речь о мастере (не считая упоминаний о мастеровых, о ремесленниках): в одном случае мастер – не кто иной как Иисус (“Он, на кресте, весь мир от скверны спас”); во втором случае – Кеплер: ведь он единственный персонаж, у которого есть ученики. Небо для Кеплера – не просто область научных исследований: само его знание носит не посторонний характер (“Луч с неба, мне упавший на чело, – / Сомнительная ценность?”). Масонство, конечно, возникло не в Праге. Однако если вспомнить, что в основу первой масонской конституции легло учение Яна Коменского, то Прага выглядит не совсем уж случайным выбором. Правда, сам Кеплер мог быть разве что розенкрейцером, так как масонство появилось позже; однако то направление масонского движения, которое нащупывало пути к алхимии, распространилось именно в Праге. Наконец, в парижской сцене Кеплер – теперь он видит

себя во сне Дантоном – произносит масонский девиз: “Свобода, равенство и братство!” Пус-
кай историография постаралась (увы, весьма
успешно) приписать этот девиз французской
революции: на самом деле он был и остается
масонским. Внуку Шандора Мадача наверняка
было известно, что девиз этот имеет к фран-
цузской революции такое же отношение, как и
само масонство (то есть – немалое отношение).
А значит, Адам, который в *центральной* исто-
рической сцене “Трагедии” появляется в образе
Кеплера, потом во сне видит себя Дантоном,
затем снова просыпается Кеплером, – вполне
может олицетворять Шандора Мадача. Однако
предположение это – чисто теоретическое, да
по-другому и быть не может, поскольку своего
деда Мадач при жизни не знал. Поэтому пра-
вильнее, видимо, сказать: память о Шандоре
Мадаче подсказала Имре Мадачу идею поме-
стить в центр произведения Кеплера, Прагу и
идеи масонства. А вообще Кеплер замещает
в “Трагедии” Иисуса. Ведь сам Иисус здесь
появиться не может, даже имя его нельзя про-
износить (хотя отсылки к нему встречаются в
четырех местах: “Он, на кресте, весь мир от
скверны спас”; “Кто молвил: я не мир, но меч /
Принес на землю...”; “тот, кто первый дал тол-
чок”, “Коль бог захочет, то другого / Рожу я, кто
сотрет и зло, и преступленье, / И братство при-
несет в подлунный мир”). В каком же качестве

Кеплер замещает Иисуса? Ответ напрашивается сам собой: он – второй Адам, поскольку и сам видит во сне часть истории»¹².

Масонство тесно связано с гностическим направлением христианства. Евангелие от Иоанна, которое содержит больше всего гностических черт, это своего рода Библия масонов.

Есть и третья возможность для поисков связи Мадача – точнее, эпохи Мадача – с гностицизмом. Это – забытая в течение минувшего столетия и лишь в последнее время (не совсем независимо от «Трагедии» Мадача) вновь открытая венгерская философия, так называемая «философия согласия», представители которой пытались, дополнив рационалистические, опирающиеся только на логику, а потому страдающие односторонностью направления философии XIX в. элементами мистики, вернуть их к гармонической целостности («согласию»). Эти попытки не связаны с гностицизмом непосредственно, но их направленность – особенно стремление осмыслить гармонию как единство дуалистических противоположностей – могла способствовать усилению опосредованных или непосредственных гностических импульсов.

¹² *Andor Cs. A siker éve: 1861. Madách élete. Budapest: Fekete Sas Kiadó, 2000. 144–145. о.*

ФИЛОСОФИЯ «ТРАГЕДИИ»

Изложенные выше гипотетические положения (будем считать их таковыми) в любом случае дают мне право заново, опираясь, в числе прочего, на систему идей религии и философии гностицизма, осмыслить парадоксы «Трагедии» и попытаться доказать, что у Мадача (подобно Данте) есть собственная, органичная и глубоко продуманная философия.

Для начала рассмотрим важнейшие парадоксы, выявленные литературоведением.

Венгерские исследователи давно обратили внимание на то, что в «Трагедии» ни у Господа, ни у Люцифера *нет цели, нет ставки*, стремление к которой двигало бы ими. «Чего хочет Люцифер? Подорвать веру Адама в то, что есть смысл жить и бороться. Но ведь эта цель для Люцифера заведомо неосуществима! Если Адам утратит эту веру и откажется жить, то откуда у человечества возьмется история, которую Люцифер показывает Адаму? А если он, Люцифер, показал Адаму эту историю, стало быть, он заранее должен был знать, что ему не удастся вселить в Адама отчаяние, неверие. В соответствии с христианским мифом, Люцифер борется против Бога, то есть он должен верить, что может победить; и он верит в это, говорит об этом. И, в соответствии с тем же мифом, Люцифер не может не знать, что он не

способен разуверить Адама как личность в том, что есть смысл бороться: ведь Адам – это человечество, перед которым стоит долгий путь развития»¹³.

То, что Люцифер верит в возможность успеха, верит в успех, – это действительно факт несомненный: ведь он в самом начале недвусмысленно заявляет: «Меня же пядь земли вполне устроит: / Там отрицание возрастет, найдя опору, / И сокрушит твой мир» (Сц. 1).

Многие (в том числе и процитированный выше автор) считали, однако, что это противоречие все же можно разрешить: «... решение заключается в том, что Люцифер до окончания времен будет бороться против Господа, но окончательную победу никогда одержать не сможет»¹⁴. Однако «решение» это (которое опирается на часто цитируемые слова Люцифера: «Таков уж мой удел – быть побежденным»; Сц. 1), на мой взгляд, несостоятельно. Если бы Люцифер действительно твердо знал, глядя в будущее, что его борьба бессмысленна, вряд ли он стал бы ее продолжать. Ведь это шло бы в разрез как раз с тем принципом, который он представляет, – *рационализмом*. Люцифер дол-

¹³ Alexander B. Madách Imre: Az ember tragédiája, széljegyzetekkel és magyarázatokkal. Budapest: Atheneum Irodalmi és Nyomdai R.T., 1900. 261. o.

¹⁴ Ibid.

жен верить в возможность успеха. Верить, что его провалы никогда не станут окончательными – как и победы Господа. Это (если «минута каждая – конец, она ж – начало» (Сц. 15), как считает Люцифер) – разумеется само собой. Вместе с тем постоянное повторение, круговращение – иррационально. Ведь в мире логики царит линейность. Так что вера (по сути своей вещь иррациональная) как бы должна все же быть частью натуры Люцифера; точно так же, как частью натуры Господа должен стать (по сути своей рациональный) разум. Не случайно же, погружая человеческую пару в сон, Люцифер и сам вооружает ее иррациональным (т.е. позаимствованным из арсенала Господа) даром: «надеждой».

В таком случае остается одно-единственное решение: хотя Люцифер знает самую историю – как череду событий, – однако окончательный итог, т.е. конечный смысл самого процесса как целого, ему неизвестен. Знание его касается лишь определенных аспектов действительности, полная же истина, содержащая в себе и моменты иррациональные, ему недоступна: этой второй половиной владеет Господь. Которому, в свою очередь, – если моя гипотеза правильна, – недоступны (или, если выражаться более мягко, не вполне доступны) определенные аспекты рациональной сферы, которой владеет Люцифер.

По мнению многих, в «Трагедии человека» нет и собственно *конфликта*.

Тем не менее относительно того, что Люцифер и Господь воплощают противостоящие друг другу кардинальные принципы: знание и веру, *ratio* и *intuitio*, зло и добро и т.д., — исследователи в общем друг с другом согласны.

Этому утверждению не противоречит, например, то, что один из современных исследователей «Трагедии», видя ее конфликт в столкновении Господа и Люцифера, суть этого конфликта определяет как противоречие целого и части. «Таким образом, — пишет он, — “Трагедия”, на наш взгляд, содержит единый драматический конфликт, который охватывает все произведение. Это — конфликт части и целого, или, говоря точнее, целого, олицетворением которого является Господь, и выделившейся из него, обретшей самосознание части»¹⁵. Беда лишь в том, что это предположение теоретически несостоятельно. Часть не может оказаться в противоречии с целым (по необходимости содержащим в себе и ее, эту часть): ведь это означало бы, что она находится в противоречии с собственной сущностью, а это — абсурд. Если же целое не содержит части (поскольку та уже

¹⁵ *Bárdos J. Szabadon bűn és erény közt. Az ember tragédiája értelmezési kísérlete. Budapest: Madách Irodalmi Társaság, 2001. 41. o.*

«выделилась» из него), то и само оно – всего лишь часть целого. Следовательно, Люцифер может попасть в столкновение лишь с собственной – находящейся внутри целого – противоположностью. Это, однако, означало бы, что и сам Господь не может быть тождествен Богу (в традиционном смысле этого слова): ведь Бог, исходя из самого смысла понятия, воплощает, олицетворяет *цельность, абсолют*.

Так что, если бы конфликт «Трагедии» действительно заключался в противостоянии целого и части, это (отвлекаясь от вопроса о правильности или неправильности данной попытки толкования) означало бы такой серьезный драматический недостаток, который грозил бы подорвать самые основы драматической композиции. В конечном счете именно в таком противоречии (если говорить совсем точно: в такой структурной асимметрии) кроется причина невозможности христианской драмы, а тем более христианской трагедии.

Однако с гностической – или *какой-нибудь аналогичной ей* – точки зрения проблема выглядит решаемой. Дело в том, что, по мнению гностиков, Господь (Иегова Ветхого Завета) не тождествен Праотцу, исходному, «до бытия и небытия» существу *Божеству*, олицетворяющему собой андрогинные цельность и совершенство, Демиургу, воплощающему лишь инстинкты и интуицию. Величайший венгерский поэт

второй половины XIX в., Янош Арань, который сыграл решающую роль в признании Мадача и в канонизации «Трагедии человека» и который в ряде моментов предложил Мадачу поправки (редко касающиеся концепции драмы, в основном относящиеся к языку), принятые автором, – с поразительной интуицией улавливает суть дела и в письме к Мадачу говорит о том, как Господь «с удовлетворением мастерового»¹⁶ взирает на дело рук своих.

Подход к «Трагедии человека» с позиций гностицизма не только дает возможность разрешить проблему, связанную с конфликтом, но и позволяет по-другому, более адекватно воспринимать многие высказывания Люцифера. Тогда, например, и заявление Люцифера «мы вместе создавали мир» (Сц. 1) становится действительно правдоподобным: ведь существующий мир мог возникнуть и уцелеть лишь как результат взаимодействия этих двух – по сути своей комплементарных, ибо в равной степени происходящих из божественной целостности – начал. Сотворенный мир и далее сохраняют в целости два принципа: *всегда иррациональная по сути своей любовь* и *по сути своей всегда уходящая корнями в рациональное ненависть*. Или, если формулировать в физических кате-

¹⁶ *Madách I. Az ember tragédiája. Kritikai kiadás.* Budapest: Argumentum, 2005. 605. o.

гориях, притяжение и отталкивание. (См.: «Тел небесных притяженье / Заставляет их стремиться / По орбитам – и в полете / Не столкнуться, не разбиться»; Сц. 1.) Но и самим существованием своим мир обязан разделению этих двух начал: ведь в соответствии с гностической традицией единство этих двух принципов выходит за пределы традиционно понимаемого бытия: до бытия и небытия.

Подобное истолкование, разумеется, имплицитно содержит в себе и само собой напрашивающееся возражение: если дело действительно обстоит так, почему в речах Люцифера отсутствует ясное указание на то, что Господь – не единственный Бог? Ответ, по всей вероятности, должен быть таков: Люцифер точно так же не знает об этом, как и сам Господь. Оба они по своей природе (структуре) «ограниченны», оба не могут знать о той цельности, которая за ними стоит: ведь *в состоянии расщепленности* (или, как называют это современные приверженцы эзотерических учений, в «полярном мире») именно цельность есть то, что – в принципе – недоступно сознанию. Бытие – царство ограниченности и несовершенства. Выпав из цельности, оба – и Господь, и Люцифер – вынуждены обходиться без тех способностей, которыми обладает другой.

Однобокость, обделенность эта, однако, не абсолютна. Ведь для того чтобы вообще «су-

ществовать», они сами должны быть в какой-то мере причастны к противоположным началам. Со своей точки зрения и Господь аргументирует логично и действует (относительно) рационально, даже если и не всегда способен дать удовлетворительное объяснение своим поступкам. А что касается Люцифера (чей извечный удел – «быть побежденным»), то в нем поддерживает дух и волю только своеобразная вера.

Но так как оба они рассматривают себя носителями единственной и конечной истины, а потому должны отрицать принцип, представляемый другим, то цельность (или, если пользоваться гностической терминологией, андрогинное совершенство) неизбежно остается недостижимой для них. Причем – для обоих.

В рамках расколотого мира «Трагедии человека» упоминания, отсылки к Отцу, к «невидимому», «добытийному» и «донебытийному» богу гностиков не могут иметь место хотя бы уже по драматургическим причинам; его «образ» может лишь брезжить в восприятии зрителя – как некое «единство» Люцифера и Господа.

Но, даже несмотря на это, в драме есть моменты, которые, хотя и опосредованно, указывают на существование Отца. Слово господне предостерегает Адама и Еву от намерения приблизиться к древу жизни, затем то же Слово изгоняет их из Рая. В сцене, которая разыгрывается в Космосе, Слово Духа Земли останавливает Ада-

ма и возвращает его назад, в земное бытие. Оба раза Слово звучит в пограничной, решающей ситуации. А перед этим оба персонажа, из чьих уст звучит Слово, лично появляются на сцене. Но ведь как раз гностическая традиция считает *голос ипостасью божественной триады*; едва ли это случайное совпадение. Оба эти эпизода можно понимать так: приближаться к древу жизни человеческой паре запрещает – голосом Господа – сам Отец; и Отец возвращает Адама на Землю, спасая его от самоуничтожения.

Такое толкование проливает свет и на два других парадокса, которые обнаруживаются в тексте Мадача. Ведь, если смотреть с этой точки зрения, не Господь нарушает договор с дьяволом, а Отец вмешивается в ход действия, и вмешивается в интересах человеческой пары, ибо плод древа жизни в традиции гностицизма – «яд, против которого нет противоядия, а обещает он смерть»¹⁷. Понятным становится и то, почему Отец уже не стремится удерживать их, не подпуская к древу жизни. Дело в том, что знание, которое дается через плод, в гностической традиции само может стать орудием познания, способствуя освоению Первородного интеллектуального мира. Но может и затруднить путь к нему.

¹⁷ *Filorama G. A gnoszticizmus története. Budapest, 2000. 57. o.*

Однако недоверие Мадача, его тревоги вызваны не знанием, понимаемым как часть божественной полноты и совершенства. Об этом свидетельствуют и другие тексты Мадача. Особенно показательна в этом плане его лирика: в ней Мадач формулирует свое мнение почти напрямую, без иносказаний (вернее, с гораздо более прозрачными иносказаниями).

Вот, например, стихотворение «Вера и знание»: здесь говорится о древе знания, посаженном Господом в рай.

...

И древо это пышною листвою
Закрыло сад от солнечных лучей,
Убив цветы и травы под собою.

Исчезли краски свежие природы,
Зловоние сменило аромат,
И, чуть бутоны приоткрывши, розы
Невыносимый источают смрад.

И даже звезды побледнели в небе,
В их свете боль мерцает и тоска.
Там только смерть живет, и смерть плодится,
Улыбка их – как черепа оскал.

Там куполом стеклянным стынет небо,
И в ледяную мглу уходит острый край.
И лишь зловещая комета пролетает,
Где мнил я, что найду желанный рай.

Стоит обратить внимание на то обстоятельство, что Сатана здесь не упоминается. В контексте стихотворения древо – это «древо Господа» (и этот Господь тождествен не Господу

финала «Трагедии», а скорее Господу первой сцены, т.е. Демиургу гностиков; т.е. он – не ипостась Отца). Однако Мадач с такой явной антипатией говорит не о знании вообще, не о науке вообще, а о знании и о науке *определенного вида*. О том агрессивном знании, древо которого своей тенью убивает вокруг себя все живое, все цветущее; о той традиции «самонадеянного» рационализма, который считает себя всезнающим и всемогущим, а свои критерии истины – непогрешимыми эталонами, пригодными для оценки любой другой традиции.

Мысли эти удивительно актуальны. Мадач словно бы почерпнул их из (написанной в 70-х годах XX в.) книги создателя концепции эпистемологического анархизма Пола Фейерабенда «Против метода». Во всяком случае, Фейерабенд тоже считает, что претензии современного научного метода на исключительное владение истиной несостоятельны. Так называемый «научный» рационализм – лишь одна из культурных традиций: если подходить к ней с мерками других традиций, она может оказаться такой же ложной, как и те, другие традиции с точки зрения современной науки. Это мнение, пускай с некоторыми нюансами, сегодня разделяют уже многие солидные представители научной мысли.

Все это, разумеется, не означает, что Мадач ставил под вопрос продуктивность рациона-

лизма: он лишь чувствовал, что рационализм целен вместе со своей противоположностью – иррационализмом. В конечном счете к этому же приходит и Фейерабенд: он тоже считает, что только взаимопроникновение противоположных принципов по-настоящему открывает возможность для научного прогресса. И на целом ряде поразительных примеров из истории науки (главным образом на примере научной деятельности Галилея) доказывает, что – вопреки нарративам рационалистического мифа современности – великие научные открытия могут родиться лишь с отступлением от научной – в строгом понимании этого слова – методологии, то есть с нарушением принципов так называемого «научного» рационализма¹⁸.

Вполне понятно и то, почему Мадач из двух, в принципе равноправных, начал (рациональное и иррациональное, разум и интуиция) все же отдает предпочтение представленному Господом иррациональному началу и обрекает на поражение (точнее, на видимость поражения) рационализм Люцифера. Причина тут в том, что в реальном мире (мире современной цивилизации) принцип Люцифера «побеждает» однозначно. Даже несмотря на то что новейшие достижения естественных наук теперь уже скорее показы-

¹⁸ *Feyerabend P. A módszer ellen.* Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2002. 181–363. о.

вают приоритет противоположного принципа: физического вакуума – перед материей, интуиции – перед логикой, хаоса – перед порядком. Правда, в эпоху Мадача это еще было отнюдь не столь очевидно.

Поставить под вопрос «триумфально» шествующий по жизни рационализм тогда, во второй трети XIX в., было исключительно дерзким шагом и таким вызовом норме, который почти не приличествовало даже и замечать. С точки зрения непредубежденного исследователя, мнение Мадача о современности (т.е. о новейшей эпохе, начинающейся с Просвещения) сегодня едва ли встретит возражения. Это утверждение однозначно подтверждается одним из самых существенных *комментариев*, в котором автор «Трагедии человека» разъясняет свою позицию. Но для того, чтобы в полной мере понять этот комментарий, необходимо напомнить читателю текст.

В Сцене четвертой Адам-фараон, увидев Еву, восклицает:

«Что за неведомое чувство в сердце мне /
Вселилось? И каким же волшебством / Меня,
великого властителя, к себе / Простолюдинка
эта приковала?»

Люцифер в своей ироничной манере так комментирует чувства Адама:

«Да, вот тебе еще одна из нитей, / Которыми
Господь тебя связал, / Чтобы подергать, если

ты, забыв, / Что ты – земная тварь, рванешься в небо. / Прочны те нити бесконечно, но тонки / Настолько, что из пальцев ускользают, / И даже я их разорвать не в силах».

«А что мне делать?» – спрашивает Адам. И Люцифер дает следующий ответ, имеющий ключевое значение для всего произведения в целом:

«Что делать? Выход есть: пусть знание свысока / Существование тех нитей отрицает, / А сила и материя – глумятся».

Арань считает, что эти строки трудны для понимания. И предлагает два варианта толкования: «“Не остается иного: пускай (мудрый царь) отрицает наличие знания и пускай сила высмеет (мудрого царя)”»; или же: “Не остается иного: пускай знание отрицает (собственное) существование, а сила его высмеет”. Надо с этим что-то делать, потому что “*brevis esse laborat, obscurus fit*”»¹⁹.

То есть Арань – и сам находившийся под влиянием культа разума, свойственного той эпохе, – даже не улавливает мысли Мадача, который говорит: знание, поставленное на службу силе и материи, просто-напросто лице-

¹⁹ *Madách I. Az ember tragédiája. Kritikai kiadás.* 614. о. Латинское выражение (более известное в форме «*brevis esse laboro, obscurus fio*») означает: «Если я стараюсь быть кратким, я становлюсь непонятным» (строка из «*Agro poetica*» Горация).

мерно отрицает наличие того, чего оно не способно, по своим ограниченным возможностям, постичь.

В своем письме к Араню от 2 ноября 1861 г. Мадач убедительнейшим образом рассеивает его непонимание. (О том, что это действительно так, красноречиво свидетельствует тот факт, что Арань без каких-либо возражений принимает объяснение Мадача.) «Речь, как я помню, – пишет Мадач, – перед этим идет о симпатиях и о других подобных факторах, которые сами по себе видятся ничтожными, *их нельзя взять в руки* (курсив мой. – Б.Б.), и все же они глубоко влияют на судьбы людей. Эти факторы не в силах ни объяснить наука, ни подчинить себе физическая сила. К этому относится насмешливое замечание Люцифера, что если так, то не остается ничего иного: наука должна напрочь отрицать существование подобных скрытых сил, а физическая власть – высмеивать, пренебрежительно отзываться о них, чтобы замаскировать свое бессилие перед этими ничтожествами. Ведь оно и в наши дни происходит так же, не правда ли?»²⁰.

Эти слова едва ли нуждаются в комментариях. Стоит, пожалуй, отметить лишь, что словосочетание «их нельзя взять в руки» – намек на основополагающий принцип современной

²⁰ Ibid.

экспериментальной науки, эмпиризм, и слова Люцифера в контексте «Трагедии» – это даже не столько насмешка, сколько сатанинский цинизм. Однако цинизм этот в XX в. настолько расцвел (и при этом стал весьма агрессивным), что если ты не хотел создавать себе лишних «проблем», то замечание Мадача лучше всего было оставить без внимания.

В свете сказанного конфликт драмы обретает четкие контуры.

«Трагедия человека» – современный вариант средневековой мистерии; но это произведение – в отличие от мистерий – представляет собой *настоящую* драму. (По крайней мере, если моя интерпретация верна.) Ведь *sine qua* non настоящего драматизма – в любой теории драмы, адекватно осмысляющей явление, – это некоторое *равновесие* противостоящих друг другу сил.

Этот тезис справедлив по отношению и к конфликту, опирающемуся на *внешнее* противостояние между героями, и к *внутреннему* конфликту, бушующему в душе героя, и к *парболе*, когда символические (противостоящие друг другу прямо или опосредованно) герои воплощают в себе внутренние силы человеческой души, и к драме *абсурда*, обрекающей героев на бездействие, и даже к интерактивному *перформансу*, стремящемуся вовлечь в драматическое действие зрителя. В каждом из этих случаев

должны сталкиваться или противостоять друг другу силы равного или хотя бы соотносимого масштаба. В мистерии эти силы объективно не равны, они лишь временно могут стать равными по отношению к человеку. Ведь, в соответствии с христианской мифологией, Сатана заведомо и неизбежно проигрывает свою битву Господу. Человек, правда, может делать выбор между добром и злом, но правильно (и угодно Богу) поступает исключительно в том случае, если недвусмысленно и без остатка поддерживает добро, а зло без остатка отвергает. У Мадача, однако, речь не об этом. Да, Люцифер и здесь терпит поражение; однако идеи, выразителем которых он является, с его поражением не утрачивают своей жизненности. Истина Люцифера – неотчуждаемая часть человеческого бытия. (Так же как – в более глубоком смысле слова – правда Антигоны и Креона лишь в совокупности может действительно быть правдой.) Эта истина и в реальной человеческой истории, которая начнется после того, как на сцене опустится занавес, остается одним из определяющих аспектов. Но – как бы *дополненная* истиной Господа.

«Ты ж, Люцифер, ты в этом мирозданье /
Мне тоже нужен – продолжай и ты / Трудиться:
твой холодный разум, / Твое упрямое, пустое
отрицанье / Пусть будут силой, что кипеть за-
ставит / И, на минуту, даже, может быть, / За-

держит человека, – он потом / Быстрее двинется. Твое же наказание / Бескрайним будет: все, что ты принизить, / Испортить вознамерился, в итоге / Истоком красоты и благородства / Предстанет в жизни, вопреки тебе» (Сц. 15).

С учетом всего сказанного конфликт драмы представляется безупречным и с драматургической точки зрения. На протяжении всего действия, да даже и после финала (т.е. в реальной мировой истории, которая разворачивается после того как опустится занавес) *драматическая ситуация* поддерживается, пускай не прямо, противостоянием равноправных сил. Содержание этой драматической ситуации во всех случаях создает драматическое противоречие, которое в главных героях драмы, также как и в зрителях, преобразуется *во внутренний конфликт*. И это очень важный момент: ведь драмы без конфликта не бывает; речь может идти разве что о драмах, в основе которых лежат внутренние конфликты различного уровня, происходящие в душе драматического героя или зрителя. Ведь драматическая ситуация, во всех ее вариантах (в том числе и в «открытой форме» драмы, по терминологии Фолькера Клотца²¹), может строиться только на противоречии; без противоречия ситуация распадается

²¹ Klotz V. Geschlossene und offene Form im Drama. München: Carl Hanser Verlag, 1999.

на простую констатацию фактов, которая не может обладать драматизмом, поскольку по своей сути представляет собой бессвязное нагромождение данностей.

Один из самых глубоких знатоков и исследователей «Трагедии человека», Иштван Шётер, пишет: «Исходный конфликт “Трагедии”, конфликт между Господом и Люцифером, в ходе действия уступает место другим конфликтам – и вновь выходит на первый план лишь в финальной сцене. В части исторических сцен – особенно в египетской – проступают контуры конфликта между Адамом и Люцифером, но в дальнейшем этот конфликт бледнеет. Все это говорит о том, что Мадач воплощает в “Трагедии” не некую единую концепцию; точнее, его концепция в ходе развития произведения трансформируется в разных направлениях»²².

Если я в своих предположениях прав, то и этот упрек отпадает. Трагедия Люцифера, а отчасти и Господа вытекает из их *односторонности*. В определенной мере Господь – тоже трагическая фигура: вместо того чтобы уничтожить своего противника (это должно было бы следовать из логики первой сцены), он вынужден «интегрировать» его в собственную программу. Если следовать понятиям греческой траге-

²² Sőtér I. Op. cit. 181. o.

дии, оба они, и Господь и Люцифер, впадают в своего рода «гибрис» (*hybris* = гордыня), поскольку пытаются осуществить свои цели односторонне, не принимая во внимание правду другого. То же характеризует исторические сцены: и те, в которых Адам играет активную роль, и те, где он выступает лишь наблюдателем, комментатором. Трагизм этих сцен также кроется в их *односторонности*. Идею, сформулированную в заключительном аккорде каждой предыдущей сцены, Адам (человек) развивает в следующей сцене односторонне, как бы исключая противоположную (комплементарную) истину и тем самым доводя ситуацию почти до абсурда, и потому она, та идея, переходит в собственную противоположность. Происходит практически то же самое, что с Креонтом или с Эдипом в «Антигоне» или в «Царе Эдипе» у Софокла: герой в конце концов сталкивается с трагическими последствиями собственной односторонности, самонадеянности, высокомерия. Слепо отстаивая – по отношению к себе – свою систему ценностей, он вынужден терять те ценности, которые представляет его противник.

Подлинная трагедия Адама – в том, что, отвернувшись ради Люцифера от Господа, он должен постепенно отворачиваться и от Люцифера; но, владея иррациональной истиной Господа, он не может отвергнуть и рациональ-

ную истину Люцифера. Адам, таким образом, дважды оказывается в противостоянии с самим собой. Он отвергает обе возможности, заложенные в его существе: и путь Господа, и путь Люцифера; однако в конце концов вынужден принять и ту, и другую.

Трагизм Люцифера и Господа кроется в вынужденной необходимости принять противоположное начало, т.е. прийти в противоречие с самим собой. Оба вынуждены отказаться от исключительных претензий на власть, как бы «поделиться властью с другим»...

Утверждение Люцифера относительно того, что мир – плод их совместных усилий («Мы вместе создавали мир»), не отрицается и Господом; а ведь если это, ключевой важности утверждение было бы ложным, то Господь ясно и недвусмысленно опроверг бы его. Таким образом, отсутствие опровержения выглядит по крайней мере подозрительным – и, во всяком случае, способно смутить читателя и зрителя. Тем более что в драме нет такой (более) высокой инстанции, которая, существуя за пределами фиктивного мира драмы, ориентировала бы читателя и зрителя в осмыслении конфликта. Когда речь идет о романе, такую помощь может оказать, прямо или опосредованно, нарратор, находящийся вне изображенного мира, как бы над ним (в сотворенном через коммуникацию нарратора и фиктивного читателя романном

мире)²³. Когда же речь идет о драме, читатель и зритель имеют дело только с текстом пьесы. Тексты, находящиеся за рамками данного текста (например, христианская мифология), конечно, тоже работают в сознании читателя, однако однозначные ориентиры в этом случае может дать только сама пьеса. Не говоря уж о том, что большинство теологов воспринимали определенные моменты «Трагедии» как несовместимые с библейской историей. Аргументы Люцифера и все его поведение («вызывающее высокомерие»), равно как и туманность, неубедительность многих аргументов Господа, его поведение («барская надменность») казались людям церкви слишком серьезными препятствиями для того, чтобы принять тезис, в соответствии с которым «Мадач со своим произведением остается в рамках избранной мифологии»²⁴.

К тому же Господь не опровергает и другого важного утверждения Люцифера, чем повергает читателя в еще большее недоумение. На слова Господа: «Разве ты не порожден / Материей? Не в ней ли коренится / И жизнь твоя, и сил твоих граница?» – Люцифер огрызается: «Я то же самое бы у тебя спросил».

²³ *Lintvelt J.* Essai de typologie narrative. Le «point de vue». Paris: Librairie José Corti, 1981. P. 40.

²⁴ *Bárdos J.* Szélgjegyzetek a «Tragédia paradoxoná»-hoz // XVI. Madách Szimpózium / MIT. Budapest; Balassagyarmat, 2008. Apr. 18. 210. o.

Как ни странно, на эту, весьма провокационную, реплику Господь «возражает» следующим образом: «Я со времен извечных мыслил, жил / И план вынашивал. И вот он воплощен». Однако Люцифер и на это находит свой логичный контраргумент: «А ты не видишь, как несовершенен он? / Там столько нестыковок и пустот, / Что скоро рухнет план извечный тот. / Извечно пред тобою высился барьер, / И имя этому барьеру – Люцифер» (Сц. 1).

Но если Господь и отверг бы, прямым текстом, эти утверждения, слова его нельзя было бы принимать за чистую монету. Господь, и это нетрудно доказать, лукавит, говоря: «...в саду Эдема / Два дерева высятся. Я проклинаю их, / И пусть они твои отныне станут» (Сц. 1). Ведь, отдав эти два дерева Люциферу, т.е. позволив тому распоряжаться ими по своему усмотрению, он посылает ангела, чтобы тот не дал Адаму и Еве вкусить от плодов дерева бессмертия. И факта его лукавства не может изменить даже то, что данный момент в таком же виде фигурирует и в христианской мифологии. В произведении Мадача этот мифологический момент попадает в иной (усиленный еще и природой драматического жанра – потребностью конфликта в равновесии) контекст: Мадачу, если бы он захотел, с помощью мифологии, оправдать факт нарушения Господом своего слова, следовало бы это сделать каким-то образом. Мадач остав-

ляет все как есть, и это отнюдь не может быть случайным.

Читая слова: «Я мог бы в миг расправиться с тобой, / Но нет: живи во прахе и борись» (Сц. 1), – мы тоже должны задаться вопросом: если Господь мог бы убрать Люцифера, то почему он этого не делает? Ведь тем самым он избавил бы сотворенного им человека от кошмаров истории. По мнению многих исследователей, объясняется это тем, что Люцифер – часть божественного плана. Но зачем Господу Люцифер, если он сам – Полнота и Цельность, если он действительно всемогущий? Не ясно и то, что если Люцифер – действительно его творение (как многие, без всяких текстовых оснований, считают), то почему он это не выскажет прямо и без обиняков?

Трагедию Господа мы тоже воспринимаем через трагедию Адама, как бы посредством ее. То, что Адам не может примириться с «концом» («Но тот конец... Как мне его забыть?»; Сц. 15), – поражение не только Адама, но, очевидно, и самого Господа.

Однако в том видении истории, какой предлагает Мадач, исторические сцены обладают такой же структурой (с точки зрения конфликта), что и сцены обрамляющие. От сцены к сцене человек приводит к триумфу (т.е. добивается их безраздельного господства) идеи, внушаемые Господом (ведь в большинстве случаев они возникают

при «посредничестве» Евы). Однако тем самым он обрекает их на поражение, поскольку идеи, подобно прочим полярным противоречиям, живут только вместе со своими противоположностями. (А ведь идеи «Трагедии» – действительно полярные противоположности: индивид и коллектив, гедонизм и аскетизм, равенство и свобода, ненависть и братство, *ratio* и *intuitio*, оптимизм и пессимизм, идеализм и материализм, вера и сомнение, и т.д.) «Уничтожение» противоположного полюса влечет за собой «гибель» (т.е. утрату смысла) победившего компонента. (Вот почему несостоятельна параллель с гегелевской диалектикой.) Адам, с его идеализмом и доверчивостью, так же односторонен, как и Люцифер, с его материализмом и скепсисом. От сцены к сцене оба они терпят фиаско: ведь Адам в каждой сцене не только проигрывает, но и снова начинает борьбу, а это есть (виртуальное) поражение Люцифера. Таким образом, в сценах сна вновь и вновь повторяется конфликт обрамляющих сцен, что внушает мысль об извечности основного конфликта, укрепляя идею исконного и не поддающегося редуцированию дуализма творения.

Конфликт этот, как вообще конфликт великих трагедий, *неразрешим*, и катарсис таится именно в *переживании неразрешимости* его, а затем в освобождающем осознании, что эту неразрешимость *нужно и можно принять*.

Чтобы лучше понять это, рассмотрим более глубоко трудности, связанные с осмыслением образа Люцифера.

Люцифер сам определяет себя как извечное воплощение принципа отрицания. Он – та «пустота» между идеями, без которой немислимо и само творение. Однако понятие «пустота» постоянно сбивало исследователей с толку, побуждая их идти по ложному пути. Образ Люцифера отождествляли (сильно переоценивая влияние Гегеля) с философским понятием *ничто*, *nihil* – несмотря на то, что в тексте Мадача это понятие не встречается ни разу. Пустота же в хоре ангелов (т.е. на языке Господа) – явно не *ничто*, а *пространство*. (Архангел Гавриил: «Материи живым движеньем / Господь пространство населил». Пустоту как *Ничто* едва ли можно вычерпать; пространство же, которое – по сегодняшним представлениям – уже само по себе материально, вычерпать можно.) Люцифер же в своем ответе определяет «пустоту» как такую таинственную сущность, которая была «барьером» любому бытию. Барьер этот тоже не может быть понят как *ничто*; гораздо скорее это – такая *противоположная* сущности сущность, которая вместе с сущим дает не *ничто*, а – *небытие*. Небытие же – *единство* бытия и «зеркального образа» бытия (см.: гностицизм), антибытия (переводя на современные физические понятия: единство материи и анти-

материи). Пускай это единство, которое можно рассматривать как добытийное «бытие», – на данный момент в соответствии с позицией сегодняшних естественных наук, есть *ничто* (т.е. не поддающаяся восприятию сущность); потенциально же оно – *всё*.

Однако для того, чтобы из этого единства могло родиться бытие, оно, единство, должно исторгнуть из себя (т.е. изгнать куда-то за пределы материального мира) противоположную сущность, антибытие. В этом смысле Люциферова «пустота» – действительно препятствие, барьер для творения: ведь материальное бытие может возникнуть из этого праединства, актуально рассматриваемого как *ничто*, потенциально – как *всё*, лишь в том случае, если отделит от себя антиматерию. Разделение, однако, не может быть полным: противоположное начало и из «не-бытия» детерминирует сущее – как его не поддающуюся редуцированию противоположность. Что касается материального мира, то и здесь именно противоречие является тем фактором, который как бы сообщает «бытию» определенность, реальность, фиксирует его в виде постоянной структуры. (В качестве аналогии см.: атом!) Однако если говорить о мироздании, то антиматерия, способствующая его стабильности, непосредственно не «наличествует» в нем: она «дает знать о себе» лишь посредством своего влияния, которое проявля-

ется и может быть измерено в материальном мире. См., например, магнетизм, *носители заряда* в котором, так называемые *магнитные монополюсы*, не могут быть обнаружены в нашем мире. Неясна ведь и природа массы. Не говоря уж о так называемой темной массе и энергии!

«Твоя – материя, пространство же – мое», – утверждает Люцифер; и продолжает: «Есть жизнь, но рядом с нею вечно – смерть, / Есть счастье, рядом с ним всегда – беда, / С надеждой рядом есть отчаянье всегда» (Сц. 1). Перечисление можно было бы продолжить (вспомнив излюбленную гностиками пару противоположностей), назвав «мужское» и «женское» начала; ведь в драме эта пара не просто присутствует: контраст между ними представляет собой один из устоев художественной структуры произведения. Таким образом, диагноз Люцифера точен: «Где ты, там я стою, всегда и всюду» (Сц. 1).

Самого Адама Люцифер вовсе не намерен уничтожить: он лишь хочет переманить его в свой мир. В тринадцатой сцене, действие которой разворачивается в космосе, мир Люцифера – вовсе не «ничто», но – точно в соответствии со словами Духа Земли – определенно *иной мир* (см. разного рода гипотезы, касающиеся антимира): «...то, что здесь есть истина и благо, / В ином, *не нашем мире* (курсив мой. –

Б.Б.), может быть, / Есть ложь и зло, абсурд и невозможность. / Что воздух здесь, там, может, мысль, идея, / Что свет у нас, там это, может, звук, / Что здесь живет, растет, там – леденеет».

И когда Люциферу кажется, что исход его битвы за Адама окончательно решен, он восклицает: «Пускай теперь летит себе в пространстве, / Игрушка, надоевшая Творцу, – / Как новая планета, на которой, / Глядишь, *вновь* для меня возникнет *жизнь*» (Сц. 13; курсив мой. – Б.Б.).

Исследователи упорно оставляют этот пассаж без внимания. А ведь он очень интересен; причем интересен в двух отношениях. Люцифер, уверенный в своей победе, уже не собирается манипулировать партнером по диалогу, как делал это (в нескольких случаях это можно доказать, в других – предположить) в диалогах с Адамом или с Господом. Мадач озвучивает здесь внутренний монолог Люцифера. Именно поэтому такое значение имеет тут слово «вновь» – в том числе и с точки зрения понимания драмы в целом. Оно, это слово, должно отсылать читателя и зрителя к бесконечному круговращению состязания между Господом и Люцифером, к вечному повторению побед и поражений. По всей видимости, у Люцифера и в мыслях нет уничтожить Творение (бытие): он хочет лишь перетащить его в собственный мир.

В словах Люцифера, который в этот момент празднует свою победу, победу (как он выражается, явно иронизируя над точкой зрения Господа) «древнего коварства», — эта жизнь, которая «возникнет для него», может быть даже понята и как метафорическое ничто, где умирают тело и душа. Однако слова Духа Земли (который в драме может восприниматься как немногословный, но красноречивый рупор автора) исключают подобную возможность. То, о чем говорит Люцифер, может быть только *иным* миром, некой противоположностью мира Господа. И этот мир, как мы увидим, удивительно близко находится к современному миру лондонской сцены.

Люцифер, таким образом, никак не может быть представителем ничто. Но не только как — почти уже наш, обжитой, привычный — дух лондонской сцены, но и как извечный дух отрицания.

Этот последний вариант исключен потому, что логическая, в основе своей, операция отрицания, если применять ее адекватно, никогда не даст абсолютного ничто. Если я отрицаю, что стоящее передо мной дерево — ель, то результат отрицания — не абсолютное ничто: «ничем» становится лишь предикат исходного утверждения, имплицитное же утверждение «дерево существует» и в дальнейшем остается справедливым; оно и не может отрицаться, если я

не хочу впасть в противоречие с самим собой. Однако еще важнее то, что мы не можем создать какое-либо утверждение чисто логическим путем; наши логические системы (так называемые аксиоматические системы) могут строиться только на *логически не подтверждаемых* заявлениях, на так называемых аксиомах. Поэтому логическое отрицание никогда не может быть полным.

По мнению физиков, пустота, физический вакуум – тоже отнюдь не *ничто*, но бурлящая мешанина постоянно возникающих и исчезающих (т.е. на данный момент «не существующих», а потому называемых «виртуальными»), противоречивых физических сущностей. Таким образом, представляется очевидным, что *современные естественные науки* (пускай это никем из ученых – не будет принимать во внимание некоторые, рассматриваемые «официальной» наукой как маргинальные, точки зрения – так ясно не осознается) *очень близко подошли к положениям гностической андрогиники*. Новейшие направления квантовой физики и сами способны непротиворечиво представить мир элементарных частиц лишь под знаком некоего дуализма. Это относится не только к дуализму «волна-частица», но и к теории так называемого «большого единства», которую принято упоминать как «теорию всего» или «единую теорию поля» (Theory of Everything).

Само логически понимаемое отрицание – равно как и утверждение – есть продукт человеческого интеллекта: *рационального разума и интуитивного духа*. Люцифер как воплощение разума причастен к *ничто* разве что в той мере, что способен обращать в *ничто* (делать «беспредметными») ложные предикаты. Интуиция же, напротив, способна из *ничего* (т.е. из самой себя как некоего идейного соответствия физического вакуума) извлекать сами по себе очевидные, т.е. логически не могущие быть поставленными под вопрос (без постановки под вопрос самих принципов логики), утверждения.

Ratio и intuitio по самой своей природе – противоположные стороны божественного духа, и таким образом они – будучи противоположны друг другу – не исключают, а предполагают друг друга. Точно так же различные формы проявления материи, волна и частица, кажутся исключаящими друг друга, в действительности же дополняют друг друга (комплементарны по отношению друг к другу), и лишь способ рассмотрения дает возможность решить, считать ли материальные сущности частицами или видеть в них волновую природу.

Мадач, хотя и не мог еще знать приведенных выше аргументов, наверняка обладал, – опираясь лишь на интеллектуальную интуицию, – каким-то представлением, догадкой об этом дуализме.

И в том, что касается взаимоотношений интуиции и логических способностей, он инстинктивно занимает правильную позицию. Определяющую роль он отводит интуиции, без которой наши логические способности лишаются действенности, но которая охватывает и сами логические способности. Без интуиции нет логики, но интуиция приводит в действие и логику. Человек и с помощью одной интуиции может прийти к логическим выводам (или, если быть совершенно точным, к выводам, которые могут рассматриваться и как логические); немцы называют такие вещи *Bauchentscheidung*²⁵. Абсолютизация логики же может привести к параличу интуиции. Этот вывод удивительно хорошо согласуется с принципами, сформулированными Мадачем в приведенном выше стихотворении «Вера и знание». Так же как и с представлениями гностиков. Демиург гностических мифов – действительно воплощение интуитивных, *par excellence*, способностей. Он – творец, который, опираясь на интуицию, творит сущности, которые выше его самого. А интуиция – это то, что делает возможным гнозис, т.е. воссоединение с божественным интеллектом.

²⁵ *Gigerenzer G. Bauchentscheidungen. Die Intelligenz des Unbewussten und die Macht der Intuition. München: Wilhelm Goldmann Verlag, 2008.*

Приверженцы современного эзотеризма, последователи философии гностицизма, приходят (и это вовсе не удивительно) к выводам, которые очень близки к изложенным выше. «Логика, – считает Фритьоф Шуон, – чаще всего идет рука об руку с ослаблением, даже отмиранием интеллектуальной интуиции. ⟨...⟩ Потребность в аргументах, собственно, показывает, что дух уже не способен видеть, а потому должен “нащупывать” себе дорогу»²⁶ (курсив мой. – Б.Б.).

Мадач с поразительной последовательностью прослеживает противостояние двух основных начал и в действии драмы, и в характерах персонажей. Противоположные принципы, как мы уже говорили, накладывают свою печать на всех действующих лиц, включая Господа и Люцифера. Однако противостояние поляризует их, делает *однобокими*.

Тем не менее в драме есть персонаж, в котором оба начала находятся в абсолютном равновесии. Это – не кто иной, как Дух Земли. Решающую роль его в драме (роль «примири-теля») первым заметил упоминавшийся выше Иштван Шётер. Дух Земли одинаково близко стоит и к Люциферу, и к Господу. Он – посюсторонний «хранитель» совершенства андрогинного Отца. Он, как и Бог Сцены второй, присутствует *лишь как голос*. В самом деле,

²⁶ *Schuon F. Az emberi állapot gyökerei. Budapest: Arcticus Kiadó, 2000. 13–14. o.*

если Господа, который есть куда более сложная для восприятия сущность, чем Дух Земли (и которого, например, мистерии упоминают как «подобие Бога», т.е. как символ), Мадач представляет в антропоморфном образе, то почему он не поступает так же с Духом Земли? На наш взгляд, видимо, потому (пускай не осознавая это), что Дух Земли стоит ближе к Отцу, чем два антропоморфных воплощения: Господь и Люцифер. Это обстоятельство подтверждается и словами Духа Земли, которые у нас нет никаких причин (в мире драмы) подвергать сомнению: «Тот, кто смиренным был в небесном хоре, / В своем кругу могуч и бесконечен. / <...> И если облик свой приму я, ты *пропал* (курсив мой. – Б.Б.), / И эти двое превратятся в пепел» (Сц. 3).

Дух Земли, таким образом, «в собственном кругу» действительно кажется не чем иным, как ипостасью Отца, который стоит над Люцифером, но (можно подозревать) и над Господом. (Это предположение делает вероятным и то, что – по мнению гностиков – «в собственном кругу», т.е. «объединившись» с собственной утраченной половиной, и человек может стать тождественным самой андрогинной цельности.) Да и утверждение, что если Дух Земли примет собственный образ, то Люцифер *пропал*, очень многозначительно: ведь перед Господом, который является «в собственном образе», Люцифер

не просто не собирается пропадать, но дерзко перечит ему. Даже в кульминационном эпизоде Сцены пятнадцатой, когда Господь «появляется в сияющем нимбе, в окружении ангелов», и обращается к Люциферу: «... на колени, демон! Передо мною ты ничтожен», – Люцифер – всего лишь скорчившись, – отвечает бранью: «О, проклятье!»

Люцифер наверняка не случайно вызывает – в Сцене второй – именно Духа Земли. Глядя издали (когда Дух Земли был частью «небесного хора»), он мог видеть в нем родственную душу; в «славном парне» он, должно быть, как бы узнавал самого себя. Как и Господь, чьи ангелы также называют Духа Земли «юным и прекрасным».

При втором своем появлении Дух Земли уже представляет Господа. И как бы выполняет просьбу-повеление Господа: «Адам, Адам, последний миг все ближе! / Ты на Земле великим можешь стать. / А если выйдешь за пределы бытия, / Приблизиться захочешь если к богу, / Он не потерпит дерзости такой / И в прах тебя вернет... – Адам: Не все ль равно?... / Не он, так смерть... Голос Духа Земли: Не смей, Адам! Не смей / Кошунствовать в духовных этих сферах! / Сама природа не потерпит слов таких. / Ключ от границы бытия Всевышний / Себе оставил. Даже яблоко познания / Тут не поможет» (Сц. 13).

Стоит обратить внимание и на то, что и бог в двух разных контекстах появляется (едва ли случайно) под разными именами. Словно тот Бог, который не потерпит, чтобы человек «приблизился к нему», и тот Господь, который «ключ от границы бытия» «себе оставил», – не один и тот же персонаж. И это различие проводится в драме с бросающейся в глаза последовательностью. Наверняка и в песнопениях еретиков (сцена в Константинополе) не случайно фигурирует Бог, тогда как в песнопениях отошедших от Бога (и убивающих во имя веры) монахов – Господь. Правда, епископ говорит о Боге, но контекст заставляет по-особому воспринимать это понятие. В его устах имя Бога ощущается как – в буквальном значении этого слова – богохульство. Люцифер ни разу не произносит слова «Бог», но всегда говорит о Господе. Адам же почти неизменно упоминает Господа как Бога. Пожалуй, небезынтересно и то, что слово «Господь» Мадач писал вначале со строчной буквы – и лишь потом, по совету одного своего друга, стал писать с прописной (в то же время слово «бог» оставив – как это ни противоречило тогдашним понятиям и нормам – со строчной).

Это переосмысление, изменение – в зависимости от угла зрения – значения понятий может быть прослежено и в других аспектах.

Наша гипотеза в своих сущностных чертах очень близка той попытке постмодернистского осмысления «Трагедии», которую мы встречаем у Пала Ш. Варги. «Мои рассуждения ⟨...⟩, – излагает свою программу Варга, – в конечном счете направлены на то, чтобы *все произведение* – включая и его финал – представить как противостояние тех представлений о мире, которые существуют в сознании персонажей». Произведение Мадача именно тем отличается от классических драм, что в нем эти представления «не подчинены некоему господствующему способу видения, господствующему дискурсу. ⟨...⟩ сложность взаимоотношений различных точек зрения выражается как в горизонтальном, так и в вертикальном плане. Сначала точки зрения двух фигур верхнего уровня, Господа и Люцифера, до такой степени расходятся, что вообще невозможно “реконструировать”, что есть та “собственная реальность”, к которой относятся их оценки. Используемым ими словам они придают настолько разное значение, смысл отдельных слов в их употреблении настолько расходится, что в ответе на вопрос “что есть мир?” между ними нет шансов найти консенсус. Но то же самое можно отметить и в плане вертикальных отношений между персонажами: самые важные высказывания Господа и Люцифера, обращенные к человеку, часто просто-напросто натываются на стену непонимания;

или – судя по ответам человека – обретают в корне иной смысл, чем у того, кто их произнес. Но взаимопонимания нет и между двумя главными персонажами нижнего ряда, Адамом и Евой. Вплоть до самого финала то, что Ева слепа и глуха к некоторым – для Адама жизненно важным – проблемам, Адам объясняет узким кругозором женщины. И должна возникнуть исключительная психологическая ситуация, чтобы у него появились догадки относительно конструктивных принципов мира Евы»²⁷.

Именно поэтому Варга называет мир «Трагедии» «гетерономным», причем в нескольких смыслах. «Во-первых, в том смысле, что его нельзя соотнести с автономными в своем бытии предметностями, *находящимися вне произведения*; во-вторых же – поскольку предмет *заведомо* есть “центр многослойных высказываний” (т.е. тот пункт, на который направлены оспаривающие друг друга оценки), – не считается и то, что является *внутри произведения* находящимся вне сознаний, представляющих отдельные высказывания, коррелятом миров, конституированных из языковых значений собственным организующим принципом. Как горизонтальные, так и вертикальные отношения свидетель-

²⁷ S. Varga P. Két világ közt választhatni. Világkép és többszólamúság «Az ember tragédiájában». Budapest: Argumentum Kiadó, 1997. 39. o.

ствуют: то, что отдельные персонажи считают миром, не поддается осмыслению – а следовательно, неприемлемо – для других персонажей. Самое большее, что мы можем установить, это лишь факт, что у этих миров есть точки пересечения, то есть такие моменты, относительно которых согласны представители двух или более, даже, может быть, всех голосовых партий. Однако даже в таких случаях нельзя упускать из вида, что в отдельных голосовых партиях локальная ценность этих моментов различается, а потому, даже когда их диалог направлен на один и тот же предмет, они, собственно, говорят не об одном и том же мире»²⁸.

Все это, вне всяких сомнений, справедливо; но справедливо и по отношению к трагедии Софокла «Антигона», где миры («голосовые партии») Креонта и Антигоны, Креонта и Гемона, Креонта и Тересия радикально различны. В их голосовых партиях едва ли не каждое отдельное слово, поступок, ситуация обретают свою «локальную ценность», и эти ценности исключают друг друга. Нагляднее всего это видно в однострочных диалогах-спорах, в которых, собственно, ничего не происходит, кроме того что персонажи постоянно переосмысливают слова друг друга и возвращают их, в новом значении, партнеру.

²⁸ Ibid. 43. о.

В «Трагедии человека» на самом деле происходит иное.

Люцифер и Господь последовательно «мелют на разных мельницах» – настолько, что просто не обращают внимания на утверждения другого. Господь не тратит время на то, чтобы анализировать, обдумывать, опровергать обвинения Люцифера: он просто пропускает их мимо ушей.

Однако эта особенность связана с *композиционным* отличием драмы Мадача от античной трагедии, а не с различием картины мира в них. То есть связана она с тем фактом, что из противостоящих друг другу миров драма *может* изображать только один мир, мир Люцифера; другой же, небесный, иррациональный, а значит, не поддающийся изображению в чувственных образах и логических структурах, остается «за кадром». Варга прав, говоря: «Эти оценки – по крайней мере, в момент их произнесения – обладают той своеобразной особенностью, что их собственная внутренняя логика когерентна; однако служащая им основой истина аксиоматических оценок (например, творение совершенно – творение несовершенно): а) не может быть подтверждено в самой голосовой партии, б) не подтверждается и в том случае, если принимается представителем/представителями противоположной голосовой партии. Поэтому ценность их как истин весьма относительна, а

причина противоречия стоит под вопросом, поскольку не поддается объяснению с помощью “общих факторов”»²⁹.

Правда, Варга не принимает во внимание то обстоятельство, что выбор между двумя позициями – в равной степени и для Адама, и для зрителя – мог бы стать возможным лишь на основе знания всемирной истории, которую можно было бы воспринимать как зеркало Божьего мира. Но беда в том, что на сцене предстает визуально-логически изображенная история Люциферова мира; историю же преображения–возвышения человека, развивающуюся (в частности) в невидимых и не поддающихся описанию сферах, нельзя втиснуть в эти визуально-логические схемы, т.е. нельзя изобразить драматургически. Если быть совершенно точным, она может быть изображена только через ее отсутствие (которое «конкретизируется» в словах Евы, звучащих в Сцене пятнадцатой).

Что, однако, не означает, что история эта в драматургическом плане менее реальна. Ведь из специфики сценического (шире говоря: эстетического) эффекта следует: то, чего нет на сцене (в тексте и т.д.), но на существование чего ясно указывают наличествующие вещи (это называется: «конкретное отсутствие»), всегда производит гораздо более интенсивный

²⁹ Ibid. 47. о.

эффект присутствия, чем то, что присутствует реально. (См., например, пьесу Эжена Ионеско «Стулья».)

И тут мы вплотную подходим едва ли не к самому интригующему, но упорно игнорируемому исследователями вопросу «Трагедии»: *чей сон* мы видим на сцене? Снится ли этот сон – вместе с Адамом – и Еве?

В том, что в вещей сон будут погружены и Адам и Ева, сомнений быть не может. Ведь Люцифер в третьей сцене ясно говорит: «Да будет так. Я в сон вас погружу / И до конца ваш путь вам покажу / В картинах зыбких призрачного сна».

Конечно, Мадач мог построить сюжет так, чтобы Люцифер погружал в сон одного Адама. Никаких технических или принципиальных препятствий для этого нет. То, что Мадач остается при своем решении и, более того, даже после ясно выраженных упреков первых критиков «Трагедии» у него и мысли не возникает о таком (в тематическом плане «малозначительном») изменении (в то время как ко многим другим предложениям он прислушивается), – отнюдь не случайность.

При всем том мы видим не просто сон Адама: мы «видим», что этот сон разворачивается в рамках своеобразной, навязанной Люцифером интерпретации. А ведь, как убедительно доказала постмодернистская гносеология, рамки

интерпретации с точки зрения конституции фактов имеют определяющее значение: фактов самих по себе нет, ощущения (редуктивно осмысленный опыт) могут обрести смысл и значение лишь в контексте интерпретационных рамок. Правда, Адам получает знание, но это знание ограничено: оно не касается не только существования после смерти, но и смысла, цели, итогов посюстороннего существования. Действительная функция сцен сна как раз в том и должна была бы состоять, что Адаму стали бы ясны именно эти скрытые истины.

Таким образом, в осмыслении истории – причем самых важных ее моментов – Адам в очень значительной степени зависит от Люцифера. В конечном счете история, увиденная в сценах сна, это, вне всяких сомнений, Люциферова история. История в интерпретации Люцифера; точнее: история, реализуемая в его интерпретационных рамках.

Адам, это видно невооруженным глазом, с начала и до конца находится под влиянием Люцифера. В отличие от Евы! Говоря о Еве (которая в сны Адама всегда приходит извне, как бы «с другого берега»), все исследователи «Трагедии» предполагали, что она стоит ближе к Господу и его истине, его точку зрения она транслирует Адаму.

Так что справедливо возникает вопрос: какова была бы увиденная в снах история, если

бы сны эти видел не Адам, а Ева и рядом с ней стоял бы не Люцифер, а Господь? Вопрос тем более обоснован, что слова Господа в Сцене пятнадцатой едва ли оставляют сомнение в том, что сон этот, сон Евы, радикально отличался бы от сна, увиденного Адамом.

Так что есть все основания тщательно при-смотреться, есть ли в «Трагедии» такой момент, который относился бы (все-таки) к сну Евы. И, если есть, какой характер он носит.

Такой момент есть; причем он настолько на виду, что – если судить по состоянию «мадаче-ведения» с начала и до настоящего момента – его действительно «невозможно не заметить». Исследователи часто цитируют его, поскольку именно здесь звучит последняя из четырех безымянных отсылок к Христу³⁰. Утверждение, что эта отсылка слишком явно находится на глазах, следует понимать в буквальном смысле слова. Ведь она, эта отсылка, находится в решающем пункте драмы, в кульминационном моменте напряжения, т.е. возникает в тексте непосредственно после того, как Ева сообщает Адаму весть, которая становится завершающим аккордом его поражения: «Я матерью готовлюсь стать, Адам».

Услышав воодушевленное восклицание Евы, которое в ушах Адама звучит горькой иронией

³⁰ Все четыре отсылки указаны в публикуемой в наст. изд. статье Й. Бардоша. (*Примеч. переводчика.*)

(для читателя эту иронию усиливает и необычная конструкция фразы, произнесенной Евой: «Грядущее, что зыбким и туманным / Казалось нам, теперь – все ясно в нем»), – Адам падает на колени: «Ты победил, о Господи! Во прахе / Я пред тобой... С тобой ли мне бороться? / Вот грудь моя: рази иль подними!»

Тут Люцифер обращается к нему с грубым окриком: «Тварь низкая! А где ж твое величие, / Которым ты обязан мне?» Еве он же, Люцифер, бросает – уничтожающую, по его намерениям, – фразу: «А ты, пустая женщина, ты чем / Нашла похвастаться! Твой сын в грехе был зачат. / На землю принесет он зло и нищету» (Сц. 15).

Тут бы должна рухнуть в прах и Ева: ведь если она видела тот же сон, что и Адам, то она должна понять: искупления нет, человека, после долгой и бессмысленной череды испытаний и поражений, ждет отвратительное вырождение. (И этот последний аспект должен затронуть Еву так же болезненно, как Адама – печальный финал его снов: ведь Ева ждет от истории ответа на вопрос: «Хочу увидеть в будущем и я, / Не пропадет ли красота моя?»; Сц. 3).

Однако Ева – не сражена разочарованием, не падает во прах. То, что она говорит, *прямо противоречит* всему, что узнал Адам (а вместе с ним – зритель): «Коль бог захочет, то другого / Рожу я, кто сотрет и зло, и преступленье, / И братство принесет в подлунный мир» (Сц. 15).

Едва ли могут быть сомнения: Ева действительно *видела не тот сон*, который видел Адам. В ее сне Христос действительно поднимет человека из убожества, в ее сне есть искупление, есть братство, есть все, чему не суждено осуществиться во сне Адама! Приведенные слова Евы исследователи и называют «смутным пророчеством». То есть придерживаются того тезиса, который сформулировал Карой Хорват: «Ева чувствует, хотя и смутно, обнадеживающий финал. Адаму дается ясное – в библейском смысле – видение, Еве – успокоительная интуиция»³¹. Вот только *это предположение ни на что вроде бы не опирается*.

Текст драмы как будто действительно не дает никаких оснований говорить о «другом» сне Евы. Ведь, проснувшись, Ева еще не знает, что Адаму снилось совсем не то же, что ей. А причиной, по которой Ева упоминает Христа не по имени, является отнюдь не то, что для нее он существует не как ясное, хотя и относящееся ко сну, воспоминание, а как мистическая субстанция. В других трех местах Христос тоже не упомянут по имени. Следовательно, явление это объясняется более глубокой причиной. И она, эта причина, действительно есть. (См. приведенную выше цитату из книги Ч. Андора!)

³¹ Horvath K. Op. cit. 246. o.

Несостоятельно и предположение, будто у Евы сохранилось лишь крайне смутное воспоминание о (якобы общем с Адамом) сне. В этом случае она не удивилась бы подавленности Адама после пробуждения («...поцелуй твой был таким холодным»; Сц. 15): ведь она и сама должна была бы проснуться в мрачном настроении, даже если и не помнила подробности сна. Но мрачности нет и следа.

Однако литературоведческая традиция относит фразу о холодном поцелуе не к моменту после пробуждения, а к сцене на остывающей Земле. Чтобы показать, насколько абсурдно такое предположение, приведу здесь соответствующий фрагмент текста Мадача. «Адам: Чтоб я обнял ее! Я, кто в своих объятьях / Держал Аспазию! Я – эту, в чьих чертах, / Я вижу, брезжит облик той, далекой... / Как будто я целую Еву, а она / Становится мартышкой... – Эскимос (входит в хижину): Эй, жена! / Ты спишь там, что ли? Гостя принимай! / (Ева бросается Адаму на шею, тянет его в чум.) – Ева: Добро пожаловать, пришелец! Отдохни / У нас... – Адам (вырываясь): На помощь, Люцифер! Скорее / Отсюда! Уведи меня назад...» (Сц. 14).

О каком поцелуе здесь может идти речь! Это паническое бегство даже в самых идиллических воспоминаниях не могло бы превратиться в сцену с поцелуем. А вот то, что позже, после общего пробуждения Адам целует Еву, как бы

успокаивая и оберегая ее, – куда более правдоподобно: ведь из слов Евы нам известно, что Адам потихоньку ушел от нее («Адам, ты от меня ушел какой-то странный...»). Не говоря уж о том, что фраза: «...поцелуй твой был таким холодным» по смыслу связана с фразой «какой-то странный» (если это не так, то эта фраза теряет смысл). Если предположить, что после пробуждения Адам пытается, целуя, уговорить Еву подремать еще, все в этой сцене становится логичным. Сам же поцелуй действительно должен был быть холодным: Адама сон настолько поверг в отчаяние, что он готов даже принять (подсказанную Люцифером) мысль о самоубийстве. Адам и в дальнейшем говорит не о сне, а о «дреме» («Ах, лучше б подремала ты еще...»; Сц. 15). Если бы Ева спала, когда он тайком уходил от нее, то поцелуй, о котором она говорит, *не был бы поцелуем после сна*; Адам и тут должен был бы говорить о сне.

Ева, однако, не только не ощущает душевной подавленности: она почти в эйфории, и это ее состояние можно объяснить счастливым предвкушением материнства лишь в определенных – радикально отличающихся от общепринятых – интерпретационных рамках. Ведь родиться у нее должен – в соответствии с библейской легендой – не кто иной, как Каин! То есть череда бессмысленных битв и поражений стоит не только перед человечеством: перспек-

тиву, открывающуюся перед Евой, тоже нельзя назвать сияющей, поскольку уже первенец ее будет рожден для того, чтобы совершить смертный грех и быть осужденным на вечное наказание. У Евы, таким образом, и как у матери нет особых причин для эйфории: ведь под сердцем она носит будущего братоубийцу. И это она – совершенно независимо от того, смутно ли она помнит сон или смутно догадывается о будущем – должна чувствовать *по своей природе*. И все же в ней – нет страха перед будущим.

Что, правда, можно было бы объяснить тем, что ее «знание» дается ей интуицией: интуиция подсказывает ей божественное будущее. Однако в этом случае сон, в который была погружена Ева, был бы не просто излишним, но мешающим моментом. То, что Мадач и после того, как его критики указали ему на это, сохраняет мотив сна Евы, исключает вариант чисто интуитивного знания.

И еще более весомым, чем сказанное выше, выглядит то обстоятельство, что Ева словно бы напрочь забыла, с какой целью они с Адамом были усыплены. Подобное «выпадение памяти» в самом деле ничем нельзя объяснить. Ева в любом случае должна была бы помнить то, что предшествовало сну, должна была помнить о заключенном с Люцифером соглашении: ведь это ключевой момент действия драмы. Если она не помнит этого, то может ли она помнить

вообще о чем-либо? Но обо всем прочем она, по-видимому, помнит. Если предположить, что Ева действительно не спала и ей ничего не снилось, то она сразу же призналась бы в этом Адаму и со свойственным женщине любопытством спросила бы, что снилось ему. Поскольку она этого не делает, остается одно объяснение: она тоже спала и тоже видела сон. А следовательно, упоминание об Иисусе и об искуплении – отнюдь не смутное пророчество: это – ясное (хотя и коренным образом отличающееся от того, что происходило на сцене) *воспоминание*.

Отсутствие у Евы дурных предчувствий тоже можно объяснить одним-единственным образом: ей действительно снилось нечто *другое*. Этим объясняется, почему Еву, в отличие от Адама, видения не обескуражили, а скорее успокоили. То есть во сне Евы братоубийство (как и все прочие ужасы Люциферовой истории) – всего лишь «рациональная» деталь некоего *всеобъемлющего* (т.е. вбирающего в себя как часть и намерения Господа и Люцифера) божественного плана.

Таким образом, есть серьезные основания считать, что в «Трагедии человека» *есть два сна и две истории*: «адский» сон Адама и «райский» – Евы; «адская» история Адама и «райская» – Евы. (Многозначительной деталью можно считать и то, что в словах Евы фигурирует не Господь, а Бог.) Однако в этом случае

после слов Господа («Я говорю: Адам, надейся и борись!») должна последовать не та история, которую мы видели в сценах сна Адама, а другой ее вариант, дополненный сном Евы, то есть – история *подлинная*.

Если принять эту гипотезу, то напрашиваются серьезные выводы, касающиеся всей драмы в целом. Неполной и односторонней окажется не только правда Люцифера (имплицитно – сон Адама), но, совершенно неизбежно, и правда Господа (и, имплицитно, сон Евы).

Это, однако, означает опять же, что Господь – не сам Бог (абсолютная полнота и совершенство), а лишь одна сторона абсолюта (подлинного Бога).

Такое положение дел меняет все понимание «Трагедии». Конфликт, обозначенный в «рамочных» сценах, Мадач в череде сцен-снов должен оставить открытым: ведь этот конфликт может быть разрешен лишь через «включение» иррациональной интуиции, через учет той очевидной реальности, которая не поддается выражению в образах и словах. Однако такое решение в сущности представляет собой то же самое, что и решение классической драмы: о системах ценностей, сталкивающихся друг с другом в конфликте, выясняется, что они не исключают, а дополняют друг друга. Трагедия Софокла «Антигона» тоже убеждает зрителя в том, что система ценностей Антигоны (в основе этой

системы лежат *кровные* связи) и система ценностей Креонта (опирающаяся на отношения *политические, государственные*) не просто совместимы друг с другом, но и немыслимы друг без друга. Обе они *неизбежно* необходимы для существования человеческого сообщества. Заблуждение Креонта и заблуждение Антигоны в равной степени кроются в том, что в упрямом стремлении к правильным в своей основе целям они *непоправимо и роковым образом односторонни*, неспособны понять правду другого.

Тот постмодерный метод анализа, с помощью которого постмодернистские исследователи Мадача пытались вывести из его противоречий – исключающих друг друга в данной ситуации (т.е. в земной истории) – такую картину мира, которая отрицает даже возможность единства и универсальности, – в принципе ошибочен.

Все говорит о том, что справедлив как раз противоположный вывод: Мадач верит не только в прогресс, не только в возможность искупления, но и в существование некой андрогинной цельности.

Если после того, как на сцене опустится занавес, начнется такая человеческая история, которая представляет собой единство Люциферова сна Адама и божественного сна Евы, история, в которой есть не только разочарования

и трагедии, но и достижения и победы, история, в которой человек одновременно совершенствуется и вырождается, побеждает и терпит поражение, история, в которой каждая победа – *одновременно* и поражение, каждое поражение – *одновременно* и победа, – то единство мира восстановится. Даже если это единство – в полярном мире – реализуется исключительно во времени.

И тогда вдруг более глубокий смысл обретают знаменитые слова Адама: «Пусть я уверен: цели мне сто раз / Достигнуть не дано, но мне не страшно! / Ведь что такое цель? Конец сражения. / Цель – это смерть, а битва – это жизнь. / Цель человека – вечная борьба» (Сц. 13). Ведь в нашем истолковании «Трагедии» достижение цели – это не только конец движения к гармонии, но и начало ее распада; усилия, которые направлены на восстановление гармонии и которые лишь в том случае могут быть результативными, если герой истории *без остатка растворяется* в них, – должны снова опрокинуть только что возникшую гармонию. Маятник, качнувшись в одну сторону, должен качнуться и в противоположном направлении. Историческое равновесие, особенно в кризисные периоды – а исторические сцены «Трагедии», все без исключения, представляют собой кульминационные моменты кризисных периодов, – может быть только очень зыбким, подвижным, не-

устойчивым. Поэтому за победой всегда закономерен след поражения, а отсюда путь может вести только к новой победе. Однако такой круговорот не является механическим повторением: достигнутые однажды успехи и неудачи становятся частью исторической памяти, человек и человеческое общество не совершают *те же самые* ошибки; *во всяком случае – не точно так же*. Как пишет – с немалой долей иронии – один из величайших венгерских поэтов, Аттила Йожеф: «Даже если, как дедов, на кол / нас давно сажать перестали / <...> ужас муки – всегда одинаков / и меж клумбами роз и азалий» («Пагуба древних крыс»).

Если бы было не так, Мадач едва ли мог бы написать следующее: «Главная идея произведения моего вот в чем: когда человек отвергается от Бога и начинает действовать, опираясь на собственные силы, – тогда человечество достигает величия и, руководимое своими самыми святыми идеями, испытывает их одну за другой. Да, он терпит фиаско, и всюду ему ставит палки в колеса какая-нибудь слабость, и кроется это в самой глубине человеческой натуры, которую он не способен ничем восполнить (это и есть, по скромным моим взглядам, трагизм); но, хотя в минуты отчаяния считает он, что предпринятые до тех пор попытки были лишь пустой тратой сил, всё же развитие всегда движет его вперед. И человечество двигается вперед, даже

если борющийся индивид этого и не замечает, а ту человеческую слабость, которую сам он не способен одолеть, заменяет ведущая рука Божьего провидения, – вот к чему относится “надейся и борись!” последнего явления»³². И далее, по-прежнему имея в виду исторические сцены, Мадач еще раз повторяет: «Правда, Адам во всех них терпит фиаско. Но падает он из-за тех, затронутых мною, слабостей, которые заложены в его природе и которые лишь Божья рука может возместить, и идея развивается, и побеждает, и облагораживается...»³³.

Если эти строки автор их занес на бумагу не в каком-то временном умопомрачении, то наверняка он думал не о (или не только о) том, что мы читали и видели на сцене. Ведь эпизод с эскимосами, как и момент, когда Адам готов покончить с собой, *однозначно* противоречат всякому «развитию, победе и облагорожению». Ибо то, что мы *видим* на сцене, это фиаско, несомненное и непоправимое.

Дёрдь Лукач, который и сам пытался осмыслить действие драмы в рамках сложившейся и упрочившейся литературоведческой традиции, не случайно делает вывод, что *оптимистический пафос* драмы противоречит *безысходности*

³² *Madách I. Válogatott művei.* Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989. 394. о.

³³ *Ibid.*

истории, пережитой Адамом. «С точки зрения непредубежденного читателя или зрителя не может быть сомнений, что перспектива эта – мрачно-пессимистическая, что {...} заключительные слова бога – не более чем некий религиозный “надразумный” хеппи-энд, который не дает ответа на вопросы, встающие в ходе драмы. Не дает ответа и объяснение Яноша Араня, с тех пор повторенное многими, что, дескать, сцены, изображающие историю человечества, отражают не реальность истории, а всего лишь злонамеренные происки Люцифера: “Но ведь говорят, что мрачные образы сна объективно совпадают с нашей историей. Я это отрицаю”. По мнению Араня, история, изображенная в “Трагедии человека”, не отрицает прогресс, она не есть “непрестанное круговращение или движение вниз, пока все не погрязнет в нигилизме”.

Как ни уважаю я Яноша Араня, в том числе и как аналитика поэтических произведений, с этой позицией я не могу согласиться. В драме действительность тождественна тому, что показано на сцене. Даже если речь идет о сне, как в знаменитой пьесе Кальдерона “Жизнь есть сон”, образы сна изображают душевные возможности героя как реальность – и как таковые подготавливают финал драмы. Если бы Мадач (как писатель, а не просто человек) действительно рассматривал исторические сцены своей пьесы как пессимистическое искажение

действительности, то этот подход он должен был бы выразить *внутри образов, средствами драматического изображения*; например, в пьесе “Сон в летнюю ночь” зритель всегда точно знает, что – реальность, а что – волшебство, игра фантазии. Драматическое действие невозможно воспринимать, не принимая изображенное как копию действительности, а одними лишь декларациями, сделанными задним числом, нельзя переформировать реальность драматического изображения. Само же изображение говорит против объяснения Араня. <...>

Таким образом, бесперспективность исторического развития, изображенного Мадачем, пессимистичность его художественной философии истории невозможно подвергать сомнению. <...> Полемизировать на тему о том, имеет ли пессимистическая поэзия право на существование, не является здесь нашей задачей. Прежде всего потому, что ведь и финал “Трагедии человека” как бы пытается поставить этот пессимизм под вопрос. Но это обстоятельство у Мадача лишь еще сильнее подчеркивает неразрешимость мировоззренческих и художественных противоречий между изображенным миром и окончательными выводами, которые из него следуют»³⁴.

³⁴ Lukács Gy., *Rónai M.A. Madách Tragédiája*, Madách-Lukács. Vitairat. Budapest: Glória Kiadó, 1998. 6–8. o.

Итог, который подводит Лукач, католическая теология высказала уже за десятилетия до него. Слова Господа, как было сказано в одной из работ, сути «Трагедии» не меняют, Мадач «не снял ими тот пессимизм, который является основной идеей поэмы... Сверх множества прочих ошибок, поэт демонстрирует еще и плохое владение логикой»³⁵. «На подлинно, глубоко религиозные души, – пишет другой автор, – “Трагедия” Мадача производит впечатление крайней бестактности, словно вместо молитвы ты услышал брань, вместо высокого стиля – цинизм и нетерпимое, высокомерное зубоскальство дьявола»³⁶.

Эти суждения, в рамках их собственной логики, неопровержимы, даже несмотря на то, что теистический догматизм (по крайней мере в этом отношении) оказывается достойной парой догматизму атеистическому. Правда, общая позиция, на которую они опираются, не обязательно ставит под вопрос эстетическую ценность «Трагедии»; скорее уж она заставляет думать о теоретической обоснованности тех видов догматизма, которые находят в них отражение.

Если бы Мадач (и, добавим, подавляющее большинство восторженных поклонников его

³⁵ Dudek J. Az ember tragédiája // Katolikus Szemle. 1897. 531. o.

³⁶ Prohászka O. Az ember tragédiája s a pesszimizmus // Katolikus Szemle. 1923. 200. o.

драматической поэмы) вообще не ощущал «неразрешимого противоречия» между пессимизмом исторических сцен и хеппи-эндом сцен обрамляющих, то его читатели наверняка имели бы какие-то (предположим, не осознанные) догадки не только о сне Адама, но и о сне Евы. И в обоих этих снах развитие, победа и облагорожение идут рука об руку с упадком, поражением и деградацией. Крайности – сходятся. С точки зрения человечества не только каждый момент есть «конец и начало», но и каждое событие есть и победа, и поражение: победа кого-то одного и поражение кого-то другого. Более того, сегодняшнее поражение есть начало завтрашней победы, и наоборот.

Человек в конечном счете всегда обречен на поражение. Одно из самых серьезных упущений «мадачеведения» как раз в том, что оно «забыло» проанализировать, что, собственно говоря, Мадач понимает под поражением, под теми «слабостями», о которых он говорит в приведенной выше цитате. Едва ли тут может идти речь о грехе в традиционном смысле слова, о заблуждении, об ошибке: ведь Адам в каждой сцене – Мадач сам говорит об этом – стремится *осуществить* «самые великие, самые святые идеи человечества», причем делает это с исключительной самоотдачей, руководствуясь самыми благими побуждениями.

Если наша гипотеза верна, то ключ к пониманию следует искать в учении об андрогине. И в самом деле, если обратиться к работам самого, пожалуй, значительного современного последователя гностической философии, Торвальда Детлефсена, то одним из ключевых понятий так называемой эзотерической философии является как раз *hybris* (гордыня). «... В конечном счете, – пишет Детлефсен, – всесторонний расцвет “я” есть *hybris*, и он приводит к поражению “я”». Поражение во всех случаях взаимосвязано с распадом андрогинного единства, ибо тот, «у кого есть “я”, никогда не является целым, но всегда частью».

Такое представление налицо и в «Трагедии». «Рай, – считает Детлефсен, – есть символ той цельности, той гармонии, в которой человек жил когда-то. В этой цельности он еще не отделился от своего истока, от Бога. Мужской и женский род еще не разделились, человеку еще не был ведом индивидуализм». Утрата Рая равнозначна расщеплению этого единства, опирающегося *на абсолютную взаимность*. Однако расщепление не является полным и непоправимым. Правда, после отпадения от Бога единство достижимо крайне редко и всегда – лишь на короткое время.

На материально-плотском уровне жажда единства – не что иное, как сексуальность. Этот фундаментальный принцип гностицизма сохра-

нился в эзотерической психологии почти в не изменившемся с древних времен виде. «В половом акте человек преодолевает ту полярность, которая воплотилась в мужском и женском полах, а счастье обретения единства переживает в оргазме. В этот краткий миг телесного единения человек уже “подобен Богу” и способен на такое, на что как существо полярное неспособен: он порождает жизнь. Однако блаженство, которое произрастает из телесного единения, непродолжительно, поэтому мы пытаемся постоянно повторять его. Материальный мир подчинен времени – поэтому любое материальное и телесное счастье преходяще».

Однако в своей повседневной жизни, в своей деятельности и борьбе человек ищет не единство, а как раз наоборот: так называемое развитие личности уже само по себе есть покушение против цельности; поэтому, возможно, истинна эзотерическая сентенция: «чем больше “я”, тем больше грех»³⁷. Но так как удел человека – самореализация, то греха можно избежать: «Человек полярного мира отождествляется со своим “я”, так как только через “я” может ощущать себя особым существом. ⟨...⟩ “я” как ограничивающая функция отделяет его от другого существа»³⁸.

³⁷ Dethlefsen T. Oidipusz, a talány megfejtője. Budapest: Magyar Könyvklub, 1997. 58. о.

³⁸ Ibid. 61. о.

Ситуация, однако, отнюдь не безнадежна. Познание и приятие самих себя может повести нас назад к цельности. Греческая драма это еще сознает. Правда, там «действие односторонне, поэтому делает героя виновным; однако рефлексия, обдумывание поступков уравнивает эту односторонность и снова делает нас цельными. В этом таится очистительная сила трагедии»³⁹. Итог таков: трагический герой греческой драмы «говорит жизни “да”, хотя она “смертна”, говорит “да” вине, хотя ее нужно уравновесить страданием, говорит “да” человеческому бытию, потому что знает о существовании богов». Автор этих слов словно формулирует центральную мысль «Трагедии человека», заявляя: «Человека нельзя освободить от вины – вину можно только искупить»⁴⁰.

Из всего этого следует, что «дело человека – не изменить мир, а постичь его». Это и происходит в кульминационный момент «Трагедии», когда Адам, с изумлением обнаружив, что стал подобен Богу, ибо сотворил жизнь, – вдруг (благодаря мистическому переживанию андрогинного тождества) и сам понимает Бога (то есть – Отца): «Ты победил, о Господи! Во прахе / Я пред тобой... С тобой ли мне бо-

³⁹ Ibid. 100. о.

⁴⁰ Ibid. 134. о.

роться? / Вот грудь моя: рази иль подними!» (Сц. 15).

И – после этого совсем не случайно – в развязке драмы решающая роль отводится Еве, носительнице иррационального компонента андрогинного единства. Если искать ответ на вопрос, что отличает «Трагедию человека» от всех других сценических мистерий в мировой литературе, то уместно вспомнить слова одного из режиссеров: «В то время как герой прочих мистерий – одна личность, в “Трагедии” это – человеческая пара». Противоречие и единство Господа и Люцифера, таким образом, воспроизводится на уровне человека (любого человека); «Адам и Ева тут словно одно тело, одна душа, во всем действии драмы они неотделимы друг от друга, сопровождают друг друга через все картины “Трагедии”. Судьбы их, от Рая до последнего эпизода, тесно слиты воедино, они не только перекликаются друг с другом, но взаимодействуют и драматургически, хотя рядом с активностью Адама роль Евы в сценах сна видится немного более пассивной. Тем активнее она в двух решающих пунктах мифического “обрамления”: под деревом с запретным плодом, когда действие начинается, и на роковой скале, откуда Адам собирается броситься в бездну, чтобы спасти человечество от ужасной перспективы. Здесь Ева как бы подтверждает старую истину, которая гласит, что

“судьба мужчины – женщина”: в обоих случаях инициатива принадлежит женщине»⁴¹.

Однако слова Евы означают не триумф голосовой партии Господа, а нечто другое: тут сливаются воедино, в неподдающемся рациональному постижению познавательном акте, противостоящие друг другу истины. Господь и Люцифер отныне вместе направляют шаги человека. Слова Господа: «Ты ж, Люцифер, ты в этом мирозданье / Мне тоже нужен – продолжай и ты / Трудиться: твой холодный разум, / Твое упрямое, пустое отрицанье / Пусть будут силой, что кипеть заставит / И, на минуту, даже, может быть, / Задержит человека, – он потом / Быстрее двинется. Твое же наказание / Бескрайним будет: все, что ты принизить, / Испортить вознамерился, в итоге / Истоком красоты и благородства / Предстанет в жизни, вопреки тебе» (Сц. 15).

Эти слова – вне всяких сомнений, относящиеся и к первым сценам, – подтверждают, что Люцифер, заявив: «Мы вместе создавали мир», – говорил правду. Более того, здесь становится очевидным, что без Люцифера творение осталось бы незавершенным: ведь без некоего начала, которое заставляет все кипеть и бродить, материя застынет и будет мертвой массой.

⁴¹ *Kárpáti A. Színház. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1959. 261. o.*

Люцифер, таким образом, действительно имеет прямое отношение к творению, причем не как пассивный статист, а как активный участник.

Приведенные выше слова Детлефсена о том, что «развитие личности – само по себе уже покушение против цельности», достаточно отнести к «самодовольству мастерового», т.е. Господа, – и уже становится очевидным, что Господь у Мадача не может быть Богом христианской мифологии. Так что христианская мифология с точки зрения понимания «Трагедии» бесполезна даже в том случае, если бы можно было доказать использование ее как решающего фактора в чисто эстетическом плане.

Всемогущество Господа в «Трагедии» (если не обращать внимания на тот факт, что ангелы ведут себя как подобострастная челядь, сам же Господь производит впечатление какого-то тщеславного авторитарного вельможи) ставится под вопрос и тем обстоятельством, что в финальной сцене драмы Господь сам не способен дать ясное и удовлетворительное объяснение человеческой истории, прежде всего – ее абсурдности. Для Вседержителя это довольно странно: ведь в его власти было бы, во-первых, создать такого человека, который понимал бы смысл творения, а во-вторых, сформировать историю таким образом, чтобы она была приемлема и для мыслящего человека. Иначе зачем нужен был бы человек, обладающий са-

мосознанием? Ведь объяснение, что Господь из благих побуждений скрывает истину от наших «жаждущих» глаз, представляется скорее некой отговоркой, чем серьезным аргументом. С другой стороны, если он не способен рассеять сомнения и недоумения человека, это может значить лишь, что Господь – и это созвучно гипотезам гностиков (а также многим моментам драмы) – и сам не совершенен.

На это ясно указывает и противоречивость участия Люцифера в божественных замыслах. Об этом пишет уже цитированный Пал Ш. Варга: «Тут-то по-настоящему выясняется относительность позиции Господа: если дух отрицания в самом деле – лишь одна из сфер, одна из проекций в мироздании Господа, то первая человеческая пара без всяких сомнений, – не поступаясь верностью Господу, а даже наоборот, под знаком доверия ему, – может следовать за Люцифером, поскольку в конечном счете его путь – тоже путь Господа. Тем не менее Господь воспринимает выбор, сделанный Адамом и Евой, как предательство; тем самым он снова опосредованно признает, что его логика – не универсальна»⁴². Какое-либо толкование, *аналогичное гностическому*, может разрешить и этот парадокс, более того – сделать его органичным аспектом драмы.

⁴² S. Varga P. Op. cit. 62. o.

Утверждение о *равноценности Господа и Люцифера* как финальный вывод все же может, вероятно, показаться поспешным. В обращенных к Люциферу словах Господь говорит о наказании, и, если смотреть глазами Люцифера, та роль, которую ему отводит Господь, действительно кажется второстепенной, даже унижительной. Такая асимметрия не согласуется с той – строящейся на равновесии – теорией драматического конфликта, о которой я говорил выше.

Следует, однако, принять во внимание, что в художественном мире «Трагедии» противоречие между Господом и Люцифером развивается не в некоей системе абстрактных, вневременных отношений. Временным центром в драме, по всей очевидности, является (по-прежнему актуальная и для наших дней) лондонская сцена, которую Мадач создавал как изображение современности.

Если в этом временном пункте художественного мира драмы между системами ценности Господа и Люцифера возникает асимметрия, то равновесие может быть достигнуто лишь при том условии, что обратная симметрия сформируется в финале. Лондонская сцена и мир финала, таким образом, состоят, судя по всему, в «диалоге» друг с другом. И в этом диалоге находит выражение «конфликт» реального мира и художественного мира драмы.

Причем мир ценностей лондонской сцены почти без остатка принадлежит Люциферу. Этот факт Мадач подчеркивает и тем, что Адам, глядя на Лондон издали, сверху, видит в суете и круговерти свободного рынка нечто совсем иное: воплощение долгожданной *цельности*.

«О, вот оно, о чем мечтал всегда я! / Здесь бытие достигло полноты. / Доселе шел я, в темноте блуждая, / И вот сбылись, сбылись мои мечты... / <...> Ты все язвишь... Да разве этот мир / Не лучше тех, что ты являл мне прежде? / Взгляни: упали тесные преграды, / Исчезли призраки, что прошлое для нас, / Прикрыв их суть нагую светлым нимбом, / Как вечное проклятье, оставляло. / Свобода конкуренции царит, / Рабов не гонят строить пирамиды» (Сц. 11).

Однако, когда Адам спускается в это столпотворение, эйфория очень скоро уступает место самому горькому разочарованию. В этом мире вовсе не он, Адам, а Люцифер чувствует себя на удивление по-свойски. Ему здесь даже более уютно, чем в Византии, мире, который тоже ему весьма по вкусу. «Люцифер: Я же, сын... или отец – / Для духа разница тут небольшая – / Новейшего течения, романтизма, / В уродстве я душою отдыхаю. / Гримаса обезьяньи на лице, / Высокое – и вдруг ошметок грязи, / Излом души, величие в лохмотьях, / Речь целомудрия в устах у куртизанки, / Похвальные слова ничтожеству

и злу, / Проклятие отжившего живому – / И я забыл, что мир готов погибнуть, / И воскресаю в новом естестве... / <...> Это – то, что я / Давно искал. Тут можно веселиться, / Про все забыв. Ты слышишь топот, хохот? / Вакхических страстей так ярок блеск! / Убожества не видно под румянцем. / Ну, не прекрасно ль это? – Адам: Мне – противно. / <...> – Люцифер: Ах, милые, как трогательны вы / В своих наивных трюках и приемах! / Да здравствуют порок и нищета!» (Сц. 11).

Довольным речам Люцифера еще больший вес придает эпизод с пляской смерти. А когда звучит погребальный колокол, всех персонажей сцены поглощает могила. Всех – за исключением Евы, которая, по ее собственным словам, даже в этом мире сохраняет *сознание* своего божественного происхождения: «Клубится бездна возле ног моих, / Но не страшит меня ее зиянье: / Лишь бренное, лишь прах в нее падет, / А суть моя над ней парит в сиянье» (Сц. 11).

Приговор беспощаден. Иллюзий у Мадача нет. Однако в художественном мире «Трагедии» всё, в том числе закон равновесия, требует, чтобы Господь, который в первой сцене однозначно изображен более антипатичным, чем Люцифер, в финале стал более привлекательным. Он должен приблизиться к Отцу ровно в такой мере, в какой торжество Люциферовой

иерархии ценностей отдалило от него мир. То есть: он должен, хотя бы по видимости, едва ли не отождествиться с ним. Здесь кроется объяснение тому, что в завершающей части сцены Господь появляется уже почти как воплощение андрогинной цельности. (И во многих сценических интерпретациях «Трагедии» это обстоятельство становится причиной чреватого тяжелыми последствиями недопонимания и даже полного непонимания.) Но то, что Господь все же не тождествен Отцу, доказывают как раз его слова, относящиеся к Люциферу. Он, правда, признает, что Люцифер – необходимый элемент существования сотворенного мира, и тем не менее определяет для нас его судьбу и роль в соответствии со своим односторонним (выпадающим из андрогинной цельности) видением («Твое же наказание бескрайним будет»).

Несмотря на это, Люцифер не чувствует себя проигравшим. Он с хохотом бросает в лицо Адаму (и Господу): «Поистине, куда б ты ни ступил, / Тебя величие и добродетель ждут. / Прекрасные слова! Но чтобы воплотились / Они, при них должны на страже / Всегда стоять невежество и мрак...» (Сц. 15).

Господь эти слова просто пропускает (не впервые) мимо ушей. Адам же не в состоянии опровергнуть Люцифера. Как констатирует и постмодернистская критика, «он может лишь подчинить эту логику некой другой истине,

относительно которой, однако, располагает лишь смутными догадками. Так что, как бы ему этого ни хотелось, в зеркале последнего сна он *не может видеть* итог земного пути человека не так, как показал ему Люцифер»⁴³. Правда, благодаря тому, что под влиянием зароненной в его душу «божественной искры» он становится на сторону системы ценностей Господа, исход игры он решает в пользу Господа. По крайней мере, такова видимость...

Необходимость выдерживать в драме равновесие сил пришлась Мадачу кстати и в другом плане: ведь в христианской Венгрии XIX в. изображать Господа так, как он изобразил его в Сцене первой, было делом чрезвычайно рискованным. Или, если бы он на это все же решился, ему нужно было бы «прямым текстом» сослаться на гностического Отца, подлинного бога, стоящего на заднем плане. Это, однако, трудно было бы осуществить не только в драматургическом плане: ведь открытое признание гностицизма, с точки зрения любой христианской конфессии, по-прежнему считалось ересью.

Как мы уже говорили, смысл драмы можно видеть лишь в том, что окончательный итог конфликта неведом ни Люциферу, ни Господу. Для того чтобы увидеть этот итог, каждый из

⁴³ S. Varga P. Op. cit. 91.o.

них должен обладать способностями другого. Поскольку речи об этом нет, то игра ни с точки зрения Господа, ни с точки зрения Люцифера не закончена, да и не может быть закончена. Даже несмотря на то, что сама история, «факты» истории им обоим известны доподлинно. Но поскольку факты конституируются интерпретационной рамкой, а она ни у одного из них не является исчерпывающей, то и знание их, относящееся к истории, естественным образом остается неполным. Полным знанием может обладать только андрогинный Отец, а также человек, вознесшийся к нему посредством гнозиса.

Из сказанного выше следует, что, хотя постмодерные толкования в сущностных моментах соответствуют фактам, однако их окончательные выводы неизбежно оказываются ложными. В идейном мире «Трагедии» «голосовые партии» Господа и Люцифера (да и других персонажей) не уходят в какую-то неструктурированную бесконечность, а сплетаются в органическое и когерентное единство. Спорность своей интерпретации чувствуют и сами авторы постмодернистских работ. «Автор “Трагедии” был для второй половины XIX века новатором (пускай не единственным) не только в том, — читаем мы, — что с одинаковой чувствительностью реагировал на все компоненты расколото-го идейного мира эпохи, но и в том, что нашел и пригодный для этого принцип организации

художественного материала, нашел способ, как объединить в цельное, органичное художественное произведение накопленный жизненный материал, распавшийся на противоречащие друг другу аспекты, – притом не делая какой-либо из этих аспектов господствующим. И если, имея в виду поэтику релятивности, ты и склоняешься к тому, чтобы видеть в Мадаче предтечу постмодернизма, то в одном он все же остался человеком прошлого века: пускай “все, что Целость, разлетелось”, – само художественное произведение остается последним прибежищем Цельности. То есть не только как мыслитель, но и как художник он жил на границе двух эпох»⁴⁴.

Однако Мадач (во всяком случае, под углом зрения моей интерпретации, опирающейся на гностицизм) создает органическое единство не только художественного качества, т.е., по-просту говоря, формы, но и художественного мира («накопленного жизненного материала»). Конечно, предположение, что две эти сферы могут существовать раздельно: как некая закрытая когерентная формальная структура, с одной стороны, и так называемый «мир идей», открытый и лишенный когерентности, с дру-

⁴⁴ *Németh G.B. Két korszak határán // Németh G.B. Létharc és nemzetség. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1976, 111–113. о. «Все, что Целость, разлетелось» – часто цитируемая строка из стихотворения Эндре Ади «Ночью, на повозке».*

гой, – такое предположение, по всей вероятности, абсурдно по самой своей сути, и любые попытки подобной интерпретации означали бы навязывание эстетически несостоятельной гипотезы о разделимости, разнородности формы и содержания.

Исключительное значение «Трагедии человека» связано, на наш взгляд, как раз с тем, что она представляет собой не столько предтечу постмодернизма, сколько, скорее, его «наследницу». Дело в том, что Мадач, на десятилетия, а в некоторых отношениях на целое столетие опередив своих современников-европейцев, которым вскружили голову безграничные возможности современной науки, опирающейся на эмпиризм и рационализм, – уже в XIX в. пришел к пониманию тупикового характера современного развития. Но даже ощущение всеобщей дезинтеграции («все, что Целость, разлетелось») не завело его в плен догматического отрицания цельности и универсальности (такое отрицание наметилось уже у Шеллинга, но стало господствующим лишь в эпоху постмодернизма). Мадач, поднявшись над противоречием логичного и нелогичного, оказался способным дойти до интуитивного понимания алогичного (Лосев), то есть не уместяющегося в логические схемы *единства*⁴⁵.

⁴⁵ Loszev A. A mítosz dialektikája, Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000.

По мнению гностиков и их нынешних последователей, *единство* – уже само по себе понятие алогичное, к которому можно подходить лишь средствами мифа, находящегося за пределами логичности и нелогичности. «Это истонное, не поддающееся нашему разуму единство можно назвать Богом, – пишет Детлефсен. – <...> Все наши представления о Боге должны оказаться ложными, ибо все человеческие представления полярны, а то, что не полярно, наше воображение не способно воспринять»⁴⁶. Единство непостижимо и логически: «... мы не можем высказать <о нем> никакого позитивного утверждения, поскольку позитивные утверждения – это всегда и значения различающие, а следовательно, исключают. Так, например, мы не можем сказать о Боге, что он – добрый или хороший, потому что мы этим исключаем плохое и злое, низводя понятие единства в мир полярности»⁴⁷.

Вот почему эмпиризм и рационализм Люциферова мира, как и вытекающие отсюда идеи, история постоянно обращает в собственную противоположность. Эту трагическую односторонность способен уравновесить лишь стоящий над эмпирическим опытом, иррациональный –

⁴⁶ Dethlefsen T. A sors, mint esély: Eredendő tudás a teljességről. Budapest: Magyar Könyvklub. 1995. 125. o.

⁴⁷ Dethlefsen T. Oidipusz... 50. o.

в равной мере отличающийся и от научного мышления, и от религиозного догматизма (но являющийся основой и того, и другого) – элемент, сущность которого Фритьоф Шуон определяет так: «Что касается интеллектуальной интуиции, индивид – не тот, кто познает, но тот, кто – в соответствии со своей глубинной субстанцией – не отделен от собственной божественной сущности». Метафизическая уверенность этого индивида, «следовательно, абсолютна, поскольку в интеллекте познающее и познанное тождественны»⁴⁸. Однако в «Трагедии» этот элемент – по хорошо продуманным идейным и драматургическим соображениям – отсутствует; точнее, он лишь брезжит в крайних ситуациях и – как завершающий момент отдельных сцен – в образе Евы.

Показанная в «Трагедии» история, представленная в ее собственной абсурдности и «дополненная» отсутствующей альтернативой, в конечном счете как раз и намечает контуры *действительной* истории.

Мадач подводит черту под «логоцентризмом» европейской культуры, но при этом не абсолютизирует его (т.е., можно сказать, не доводит до абсурда), как делают постмодернисты (еще более сужая и без того грубо сужающий восприя-

⁴⁸ *Schuon F. De l'unité transcendente des religions. Paris: Editions du Seuil, 1979. 22. o.*

тие мир чувственно-инструментального опыта и логики). Из тупика, в который попала современная наука, необоснованно претендующая на всеобщность, он выходит не к отрицанию некомпетентности логики, не к объявлению единства, универсальности, когерентности иллюзорными понятиями, а к новому открытию интуиции, дополняющей и подкрепляющей так называемую научную методологию сциентизма (и по сути своей всегда иррациональной).

В этой картине мира Господь и Люцифер всегда *вместе*, всегда *дополняют друг друга*, представляя духовную цельность бытия. Аргументы и образ Люцифера являются дьявольскими не потому, что аргументы эти не имеют веса и смысла, а потому, что они односторонни, ограничены. Господь, представляющий «духовность» Отца, и сам обещает не ликвидацию Люциферова измерения бытия, а всего лишь то, что будет и что-то другое, что невозможно показать и невозможно высказать, но что, несмотря на это, столь же реально, как и всё, что можно и показать, и высказать.

Выбрать такую позицию – *тоже* во власти Адама: ведь единственная вещь из «прошлого», за которую он держится даже в самый крайний, критический момент, – это *свободная воля*.

Люцифер и Господь – как их видит Мадач – суть подлинные (стремящиеся собственное частичное бытие превратить в Абсолют) ин-

дивидуумы, и поэтому образы их могут быть осмыслены драматически. В своем глубинном смысле «Трагедия» – это не столько трагедия человека, сколько трагедия живущих в человеке Господа и Люцифера. Место действия, где разворачивается конфликт драмы, – это, собственно, душа Адама и Евы, душа человека, который мечется между Люцифером и Господом. Господь не появляется в исторических сценах «Трагедии» (его мистически-библейское «явление» в финальной сцене, когда «разверзаются небеса», носит совсем иной характер, чем постоянное личное присутствие Люцифера) не потому, что это выглядело бы богохульством, но потому, что то измерение бытия, которое Господь олицетворяет в «Трагедии», по природе своей невидимо и не поддается рациональному осмыслению, т.е. над-индивидуально, не телесно, а лишь духовно. Люцифер, напротив, исходя из глубочайшей сути проявленных измерений, действительно индивид. Как и Ева, в которой проявляется божественное начало. (Отсюда в начале драмы «родство» между Евой и Люцифером, которое *на первый взгляд* находится в непримиримом противоречии с драматической ролью Евы.)

О тяге Мадача к наследию гностицизма, как мы видели, нагляднее всего свидетельствует образ Духа Земли. Однако беспристрастное исследование драматургической функции этого

образа до сих пор было невозможно – из-за жесткого неприятия всего, что в той или иной мере ассоциируется с оккультно-эзотерическими сюжетами, резко противоречащими современным, сугубо материалистическим представлениям о мире. Точка зрения, учитывающая гностические традиции, создает реальную возможность для точного анализа и интерпретации этой драматургической функции.

Под этим углом зрения «изменяется» и вся структура пьесы. Тот факт, что подлинная «Трагедия» начинается тогда, когда сценическая завершается, становится решающим: ведь драма при этом обретает исключительно строгую, органично взаимосвязанную с глубинным содержанием пьесы законченность. Эта законченность тем существеннее, что тождество конца и начала повторяется и на уровне отдельных сцен. При завершении меняется только знак. После череды катастрофических поражений брезжит подлинная (в конечном счете исходящая от Отца) надежда. Структура драмы подсказывает идею такого круговорота, который является основополагающим, сущностным компонентом полной, не односторонне материалистической, но и не односторонне идеалистической картины мира.

Из этого (подсказанного художественной формой) круговорота и из выстраданной метафизической надежды – а вовсе не из фило-

софских рассуждений, чаще всего играющих подсобную роль, – и вытекает исключительно концентрированная философская насыщенность драмы.

АКТУАЛЬНОСТЬ «ТРАГЕДИИ ЧЕЛОВЕКА»

«Трагедия» сегодня актуальнее, чем когда бы то ни было прежде. Спекулятивная стихия, господствующая в науке, в финансовом мире, в сфере нравственности (с этой точки зрения наши дни – усовершенствованный вариант лондонской сцены), сегодня реально угрожает основам человеческого существования, жизни планеты. Лишь теперь стало совершенно очевидным, что Мадач, пытаясь обосновать единство материи и спекулятивной мысли с миром духа и интуиции, стремился найти решение кардинальных вопросов бытия человечества.

Сегодня уже не вызывает сомнений: непримиримое противостояние духа и материи, идеи и спекуляции, противостояние, которое является трагическим следствием роковой и острой односторонности постмодерной культуры (к которой как нельзя более подходит понятие, найденное Ницше, – *посюсторонность*), в буквальном смысле слова угрожает существованию человечества.

Поэтому мы с полным правом считаем, что у «Трагедии» есть не столько прошлое, сколько будущее. Круг идей, представляемых Мадачем (идеи эти сегодня – пускай в самом различном виде – стали убеждениями и верой многих), может еще сыграть серьезную роль в понимании и (возможно) разрешении духовно-цивилизационного кризиса XXI в.

Конечно, едва ли можно утверждать, что гностико-эзотерические черты, которые обнаруживаются в «Трагедии человека», Мадач во всех случаях встраивал в структуру драмы сознательно. Эти черты, по всей вероятности, отражают такие определяющие – вынесенные из детства – стороны его «я», которые редко можно встретить сформулированными в прямой форме, на теоретическом уровне. Наличие их доказывается не столько на основе внешних деталей, биографических моментов, собственных признаний, заметок, сколько в процессе последовательного анализа, объединяющего художественную и идейную стороны произведения.

Конечно, неправильно было бы воспринимать «Трагедию человека» просто как некую драматизацию положений гностической религии и философии. В интересах более четкого раскрытия своей концепции Мадач в Сцене пятнадцатой изображает Господа в определенных аспектах ближе к христианской мифоло-

гии, не таким, каким его представляли гностики. Делая его воплощением иррациональных способностей и чувств (носителем которых в драме является Ева), Мадач далеко отходит от той гностической традиции, в которой Демург – обыкновенный шарлатан. Различия в этом случае не менее содержательны, чем черты сходства. Но я должен повторить: то, что в финальной сцене драмы делает Господа привлекательнее Люцифера, т.е. некоторым образом переворачивает соотношение, намеченное в Сцене первой, является попыткой уравновесить триумф Люцифера в лондонской сцене.

Тот факт, что интерпретация драмы с привлечением идей гностицизма дает возможность решить все важные парадоксы, выявленные в «Трагедии человека» прежними критиками и исследователями, говорит сам за себя. Во всяком случае, если «Трагедия» – действительно тот шедевр, каким его привыкли считать не только венгры.

А в этом теперь, спустя 150 лет со дня появления драмы и после того, как она была переведена более чем на сорок языков мира, едва ли могут быть сомнения.





*Л. Петерди Надь*¹

ЧЕТВЕРТОЕ ИЗМЕРЕНИЕ

«Трагедия человека» на сцене

Каждый год, 21 сентября, театральная общечеловечность Венгрии отмечает День венгерской драмы. Почему именно 21 сентября? В 1883 г. в этот день в Будапеште состоялась премьера драматической поэмы Имре Мадача «Трагедия человека». Издана была поэма в 1861 г., и за прошедшие два десятка лет за ней закрепилось реноме «книжной» драмы. И тем не менее именно эта премьера стала тем событием, которое спустя столетие, в 1983 году, легло в основу нового праздника, новой традиции. Причем, заметим, в стране, которая известна миру скорее как родина «Королевы чардаша»²... Не правда ли, есть тут над чем поразмыслить?

Ну да, «Трагедия человека» и появилась куда раньше, чем оперетта Кальмана (год рождения «Королевы чардаша» — 1915), и вопросы, поставленные в ней, куда глубже и весомей.

¹ Петерди Надь, Ласло (род. в 1937 г.) — литературовед и искусствовед, специалист по венгерскому и польскому театру, а также по творчеству А.П. Чехова (*Примеч. переводчика*).

² Оперетта Имре Кальмана; в России она больше известна под названием «Сильва» (*Примеч. переводчика*).

С другой стороны, нелишне будет заметить, что инициатива учреждения Дня венгерской драмы принадлежит не театральным деятелям, а Союзу венгерских писателей.

Как бы там ни было, юбилейные торжества, прошедшие 21 сентября 1983 г., вновь раздули тот старый спор, который давно тлел под покровом безраздельного, казалось бы, пиетета к национальному классику. Одну из точек зрения представлял академик Иштван Шётер, тогдашний директор Института литературоведения Венгерской академии наук. В своей речи, произнесенной на открытии памятника Имре Мадачу в Будапеште, на острове Маргит, он сказал: «Не возьмись Эде Паулаи³ поставить “Трагедию” в театре, она до сего дня так и оставалась бы книжной драмой. Правда, это совсем не умаляет ее ценности: ведь то, что в ней главное, заключается не в сюжете и уж тем более не в зрелищности, а в тексте. “Трагедия” в гораздо большей степени поэма, чем драма; то есть такая поэма, содержание которой сохраняет свою самостоятельность и без драматической формы»⁴.

³ Паулаи Эде (1836–1894) – венгерский актер и режиссер. В 1878–1884 гг. – художественный руководитель, в 1884–1894 гг. – директор Национального театра. Он первый осуществил постановку «Трагедии человека» в театре (*Примеч. переводчика*).

⁴ Az ember tragédiája színpadraállításának centenáriumi ünnepségsorozata (1983. szeptember 21, 22). Budapest, A Magyar Színházművészeti Szövetség kiadványa, 1984. 4.o.

В тот же день, лишь двумя часами позже, в другом месте венгерской столицы, на Керепешском кладбище, состоялось возложение венков на могилу Эде Паулаи. И Михай Ценнер, историк театра, воздавая должное великому режиссеру, сказал: «Склоним же голову перед его памятью, благодарные за то, что он, поставив книжную драму Имре Мадача на сцене, произведение для немногих сделал доступным широкой аудитории, превратил ее в культурное достояние масс»⁵.

Итак: книжная драма – или произведение для масс? Философский трактат, который читают с почтительной скукой, – или зрелище для тысяч, которое можно ставить даже на площади, под открытым небом? Такое неоднозначное отношение к самому великому произведению венгерской драматургии в какой-то мере сохраняется в духовной жизни Венгрии по сей день.

И тем не менее за те четверть столетия, что миновали после юбилейных торжеств, чаша весов стала заметно склоняться ко второму варианту. Тогда, в 1983 году, «Трагедию человека» можно было прочесть на двадцати языках, сегодня – более чем на сорока. И более половины этих переводов, хотя и были изданы отдельными книгами, готовились прежде всего

⁵ Op. cit. 8. o.

для сцены. Время, таким образом, явно работает на театр.

И все-таки, прежде чем перейти к обзору сценической истории «Трагедии человека», я не могу не высказать убеждения, что по-настоящему глубокая, адекватно передающая и философскую, и эстетическую уникальность этой драматической поэмы театральная постановка «Трагедии человека» – пока еще впереди.

Наверное, в этом нет ничего экстраординарного. Удел многих больших произведений искусства – доходить до широкой аудитории в своем истинном значении лишь через многие и многие годы. Ведь и шекспировский Гамлет триумфально зашагал по нашей сцене лишь в XIX в. И «Борис Годунов» завоевал сцену лишь через семь или восемь десятков лет после того, как Пушкин поставил точку в последней ремарке: «(Народ безмолвствует.)». Почти столько же времени прошло, пока польский театр обратился к великой драматической поэме А. Мицкевича «Дзяды».

Примеры такого рода можно найти и в Венгрии. Самый известный из них – история другой великой национальной драмы, «Бан Банк» Йожефа Катоны, которая, будучи написана в 1815 г., впервые пришла в Национальный театр лишь в 1838 г.

Возвращаясь к сценической истории «Трагедии человека», надо сказать, что революция

и национально-освободительная война 1848–1849 гг. в Венгрии, несомненно, отразилась в проблематике этой драмы. Конечно, философское и мировоззренческое содержание «Трагедии» далеко не исчерпывается печальными уроками разгромленной революции. И тем не менее стоический пафос, звучащий в заключительных словах Господа, обращенных к Адаму, которого Люцифер, казалось бы, убедил в полной тщете всех поисков, усилий, борьбы, – был очень созвучен душевному состоянию венгров той эпохи. «Надейся и борись», несмотря ни на что, – эти слова могут служить девизом венгерской истории второй половины XIX в., когда нация мучительно, но упорно выходила из депрессии, искала – и нашла-таки – конструктивный на тот период *modus vivendi*.

«О таких отношениях, какие господствуют в политической жизни нашей Венгрии, другие народы и понятия не имеют. Мы находимся в вечной борьбе за жизнь, мы заперты в клетке с кровожадным зверем, который готов сожрать нас в любую минуту»⁶, – такую запись оставил Мадач, когда работал над комедией «в аристофановском духе» «Цивилизатор» (1859), т.е. практически в то же время, когда обдумывал и писал последний вариант «Трагедии». Конечно,

⁶ Madách Imre Válogatott művei. Budapest: Móra, 1989. 245. о.

читатели и зрители и в «Трагедии» воспринимали остро актуальный для тех лет смысл, суть которого – сохранить себя как нацию, сохранить язык, культуру, трудоспособность, человеческое и национальное достоинство для будущего.

Однако, при всей актуальности психологического и социального настроения, который окрашивал «Трагедию» в восприятии тогдашней венгерской общественности, главным в этом произведении был тот философский смысл, который роднит «Трагедию человека» с Божественной комедией Данте, «Потерянным раем» Мильтона, «Фаустом» Гёте, «Каином» Байрона, «Освобожденным Прометеем» Шелли и т.п. Напряженные размышления о прошлом и будущем человечества (отнюдь не только венгров), о том, для чего живет человек, какими идеями он руководствуется в повседневной борьбе за место под солнцем, что дает ему силу, что вдохновляет и что приводит в отчаяние, – эти и подобные «вечные» вопросы выводят «Трагедию человека» далеко за рамки узко понятой актуальности.

Но все это помогает также понять, почему «Трагедия человека» заслужила реноме «книжной драмы» и почему так не сразу, так робко подступались к ней театральные деятели.

Мадач, собственно говоря, сам это понимал. Когда рукопись «Трагедии» была уже гото-

ва, он долго не решался выпускать ее из рук. Характерно, с какой самоиронией он писал, за несколько месяцев до издания «Трагедии», одному из своих друзей: «Говорил я знакомым, вот, мол, написал поэму, в которой действует бог, дьявол, Адам, Лютер, Дантон, Афродита, ведьмы и бог весть кто еще; начинается она с сотворения мира, протекает в небесах, на всей земле, в космосе, – они улыбались, но читать никто не хотел»⁷.

В самоиронии этой, конечно, отражается и та, вполне понятная, неуверенность, та «боязнь рампы», с какой любой художник готовится вынести на суд общественности свое детище. Но, с другой стороны, необычайная сложность и философская глубина «Трагедии» действительно не сразу и не всеми были поняты и восприняты. Даже сам Янош Арань, которому Мадач принес свое произведение, надеясь получить самую компетентную и самую объективную оценку, сначала, прочитав первые страницы «Трагедии», отложил ее – и, вероятно, забыл о ней. Лишь по настоянию одного из общих друзей он вернулся к произведению – и, на сей раз дочитав его до конца, не только оценил по достоинству, но и пустил в ход весь свой – немалый – авторитет, чтобы

⁷ *Madách I. Az ember tragédiája. Kritikai kiadás.* Budapest: Argumentum, 2005. 661. o.

«Трагедия человека» как можно скорее была издана. В сущности, именно Арань обеспечил Мадачу – вполне заслуженную! – известность и всевенгерское признание, которое открыло его драматической поэме путь и в мировую литературу.

Едва ли можно сомневаться: первой и главной причиной того, что «Трагедией человека» заинтересовался театр, стала особая сценичность этого произведения, его философская глубина, неисчерпаемые (и до сих пор, как мне кажется, не исчерпанные) возможности ее толкования, ее сценической интерпретации. «Трагедию человека» трудно поставить в театре; наверное, так же трудно, как «Фауста». Правда, автор «Фауста» обладал и соответствующими амбициями, и реальными возможностями (еще бы: он был директором Веймарского театра!), чтобы, еще не закончив свою поэму, уже предпринимать шаги для ее постановки.

Мадач же едва успел ощутить вкус литературной славы: в январе 1862 г. «Трагедия» вышла в виде книги (правда, для того времени довольно большим тиражом – 1500 экземпляров), а в октябре 1864 г. писатель уже умер. Венгерский театр долго не решался подойти к «Трагедии»: отпугивали и технические трудности (см. приведенные выше иронические слова самого Мадача о своем произведении), и философская глубина, которая и сейчас-то,

возможно, не до конца исчерпана, и – не в последнюю очередь – нетрадиционный, а значит, в глазах церкви кощунственный подход к самым священным догматам христианской религии.

Тем не менее Эде Паулаи, режиссер нового типа, режиссер-новатор, в 1883 г. сломал лед: «Трагедия человека» была поставлена в Национальном театре. И с тех пор эта «книжная драма» для многих венгерских (и не только венгерских) режиссеров стала своего рода испытанием на мастерство и профессиональную зрелость. В новых постановках режиссеры вместе с актерами словно старались доказать, что «Трагедия человека» – совсем не абстрактная «книжная драма», но такое произведение, которое заставляет зрителя ли, читателя ли задумываться о самых насущных вопросах жизни. То есть – национальная драма, которая живет, развивается, обогащается вместе со всем национальным сообществом, со всем венгерским народом. И совсем не случайно венгерский театр всегда стремился понимать и ставить «Трагедию» таким образом, чтобы она была обращена к венгерской действительности данного периода.

Первая попытка перенесения «Трагедии» на сцену, предпринятая Эде Паулаи, в глазах современников выглядела как начинание отнюдь не

само собой разумеющееся. Пал Дюлаи, самый авторитетный тогдашний критик, назвал это дерзким шагом. Видимо, у Паулаи тоже были серьезные колебания в этом плане: он даже счел нужным опубликовать в газете «Фёвароши лапок» («Столичный листок») большую статью, в которой доказывал целесообразность своей затеи. Спектакль характеризовался, может быть, даже чрезмерной осторожностью и был скорее сценической иллюстрацией к «Трагедии», чем самостоятельной трактовкой. Да и в актерской игре было еще (в духе того времени) слишком много декламации. Тем не менее этот первый спектакль, во многом благодаря красочному, даже пышному оформлению исторических сцен, стал важным событием культурной жизни Венгрии и весьма способствовал росту известности и популярности «Трагедии».

Постановка «Трагедии» в Национальном театре вполне соответствовала тому уровню и духу театрального искусства, который в тот период, во второй половине XIX в., наиболее ярко воплотился в немецком Мейнингенском театре. С 1874 по 1890 г. театр гастролировал в 38 странах Европы (в том числе в Австро-Венгрии) и Азии; дважды приезжал он и в Россию, и его стиль игры, его приемы оказали немалое влияние на становление нового российского театра; К.С. Станиславский, например, высоко оценивал накопленный Мейнингенским

театром опыт «выявления духовной сущности произведения»⁸. В той постановке «Трагедии человека», о которой идет речь, мейнингенский дух проявился в полной мере: как в отношении романтического подхода к истории, так и в стремлении преодолеть его, двигаясь в сторону реалистического, насыщенного идейным и интеллектуальным содержанием театра. К трактовке «Трагедии человека» режиссером Эде Паулаи со всеми основаниями можно отнести то, что говорил немецкий историк литературы Бертольд Лицман о Мейнингенском театре: мейнингенцы «вернули поэта на его трон, вновь сделали его господином на сцене, а сценографию понизили до соответствующего разряда, поместив ее среди обслуживающих искусств»⁹.

Совсем не лишним будет при этом сказать, что к тому моменту, к началу 80-х годов XIX в., и театральная публика проходила некоторый новый этап своего общественного и эстетического созревания. Довольно интенсивное движение в направлении к капиталистическому укладу, возможности для которого открылись благодаря образованию двуединой Австро-Венгерской монархии (этот дальновидный в

⁸ Станиславский К.С. Собр. соч. М., 1954. Т. 1. С. 132.

⁹ Litzmann B. Das deutsche Drama in den litterarischen Bewegungen der Gegenwart. Hamburg; Leipzig, 1897. S. 49.

тех условиях шаг можно считать и на удивление мудрым, так как он на какое-то время смягчил духовный кризис, в котором находилось венгерское общество после разгрома национально-освободительной борьбы 1848–1849 гг.), уже формировало новую публику, для которой главным моментом был оптимистический (пусть на самый поверхностный взгляд) финал, не совсем логично связанный с «формальным» (т.е. не тем, что спрятан в глубине) сюжетом. Что же касается истинной драматической сущности «Трагедии» – борьбы между Господом и Люцифером, между Добром и Злом, Светом и Тьмой, той борьбы, что разворачивается в душе каждого человека, – то едва ли тогдашние зрители, как и тогдашний театр, способны были ее осознать или хотя бы почувствовать. Ведь в трагической и полной катаклизмов истории Венгрии это был недолгий период, когда общество – во всяком случае, его активный, предприимчивый слой – прониклось позитивным настроением, когда казалось, что достаточно построить побольше железных дорог, заводов, шахт, наладить конструктивный диалог с великими державами (одной из которых, пускай в двуединстве с Австрией, могла считаться уже и Венгрия), замирить национальные меньшинства, которых в ту эпоху в стране (ведь в ее составе тогда находились сегодняшние Словакия, Хорватия, Трансильвания, Закарпатская

Украина) было очень много, – и можно будет воскликнуть: вот он, Ханаан!

Объяснением успеха служили и другие, уже сугубо художественные причины. На фоне общего культурного подъема венгерского общества идеалом публики все более становился образованный, интеллигентный актер. Понятно, что и «Трагедию человека» уже нельзя было просто декламировать со сцены, как это было принято раньше, в других спектаклях. Выражение глубоких философских мыслей осложнялось стихотворной формой, четким ритмом, мелодическим рисунком текста, так что соответствовать ожиданиям тут мог только актер с высокой культурой речи, не лишенный духовности. Появление нового типа актера было не менее важным условием постановки «Трагедии», чем личные амбиции Эде Паулаи. К концу XIX столетия исчезло и бывшее жесткое деление актеров по характеру амплуа. Сами участники спектакля ставили своей целью новое качество изображения человека, где главным является отражение душевной жизни, а следовательно, необходимы были и новые приемы, новый стиль игры. Именно это и обеспечило тот невероятный успех, которого добились в сценическом воплощении «Трагедии» Лайош Башти и Оскар Береги. Береги впервые сыграл Адама в Национальном театре в 1905 г., а в последний раз – в 1935-м, в Сегеде. В конце своей долгой

жизни он подготовил (в США) фонограмму «Трагедии», в которой сам озвучил главные роли¹⁰.

Премьера «Трагедии человека», осуществленная Национальным театром, не только способствовала разрушению мифа о «книжной драме», не только сделала «Трагедию» фактом сознания широкой театральной публики. Одним из результатов этой успешной, даже громкой премьеры можно считать и то, что Мадач и его драматическая поэма стали известны за пределами Венгрии. В 1892 г. в Гамбурге состоялось первое зарубежное представление «Трагедии» – на немецком языке. Спектакль был сыгран в том же году 16 раз, в том числе – в Вене.

А в 1903 г. Императорский юбилейный городской театр (Kaiser Jubilaeums Stadttheater) осуществил постановку «Трагедии человека» в Вене. После серии успешных спектаклей венский театр решил одолжить костюмы и сценическое оформление «Трагедии» Краковскому театру, и в столице Галиции предложение поставить драму было принято. Однако успехом спектакль не пользовался. Вероятно, это была некоторая форма протеста краковчан против проводи-

¹⁰ *Gajdó T. Beregi Oszkár és Az ember tragédiája* // www.szinhasz.net – A SZÍNHÁZ folyóirat internetes portálja.

мой Веной имперской политики, включавшей в себя и программу ассимиляции. Но нельзя, видимо, закрывать глаза и на такой момент, как непонимание сути произведения; с этой точки зрения показательно выступление известного польского поэта и драматурга Ежи Жулавского, который в журнале «Крытыка» писал: «“Трагедия человека” – псевдо-философская поэма, сшитая из гетевских и байроновских кусков и затем разрезанная, без всякой внутренней необходимости, на десять с чем-то картин (сцен), в которых нет никакой градации. В картинах этих произносится много банальностей, но происходит – ничего не происходит. Вещь скучная, устаревшая и слабая. Трагедия, которая на самом деле никакая не трагедия. Люди шли в театр, потому что им нравились привезенные из Вены декорации и костюмы»¹¹. (Интересно, что менее чем через полгода после опубликования процитированной статьи, 27 февраля 1904 г., в Кракове и во Львове одновременно состоялась премьера «драматизированного романа» Жулавского «Эрот и Психея», причем даже современники обратили внимание на бросающееся в глаза сходство этого произведения – в композиции и во многих сюжетных приемах – с «Тра-

¹¹ Цит. по: *Csapláros. I. Az Ember tragédiájának krakkói bemutatója* // *Tanulmányok a magyar-lengyel irodalmi kapcsolatok köréből*. Budapest: Magvető, 1977. 170. o.

гедией человека» Мадача; особенно очевидно это сходство в афинской и пражской сценах. Однако, что касается философской глубины, то «Эрот и Психея» ни в какое сравнение не идет с «Трагедией» Имре Мадача.)

Новый этап театральной истории «Трагедии человека» приходится на первые десятилетия XX века. Здесь нужно упомянуть деятельность театрального общества «Талия» (1904–1908), одним из руководителей которого был Дёрдь (Георг) Лукач, уже тогда пользовавшийся европейской известностью философ, эстетик, литературный критик. А художественным советником «Талии» стал режиссер Шандор Хевеши¹². Девиз общества «Талия» гласил: «Правда в драматургии, правда в сценическом искусстве». Общество создало так называемый «литературный театр», ставя спектакли на различных сценах, но ориентируясь главным образом на рабочих, стремясь приобщить их (в полном согласии с тогдашним курсом либеральной интеллигенции на культуртрегерскую миссию в низах общества) к высокой культуре.

¹² Хевеши Шандор (1873–1939) – режиссер, критик, писатель. С 1901 по 1904 г., затем с 1908 по 1912 был режиссером Национального театра, с 1915 по 1922 г. – главным режиссером, с 1922 по 1932 гг. – директором. Осуществил в Национальном театре три постановки «Трагедии» (Примеч. переводчика).

Именно Шандор Хевеши стал энтузиастом нового сценического освоения «Трагедии человека», осуществив в Национальном театре три ее постановки и с каждым разом обновляя и сценическое прочтение, и стиль актерской игры, стараясь сменить декламацию на экспрессивность актерской речи. Это характеризовало уже первую постановку – 1908 года. В дальнейшем он стремился, в целях усовершенствования представления, использовать новые технические достижения: вращающуюся сцену, а также возможности бурно развивающейся кинематографии.

Особо нужно сказать о той постановке «Трагедии», которую Хевеши осуществил (в 1926 г.) в Камерном театре – филиале Национального театра. Уже сама «камерность» предполагала отказ от помпезности «исторического ревю», от внешней зрелищности и усиление акцента на раскрытие философского содержания, т.е., в данном случае, на противостояние Господа и Люцифера. В программной брошюре, изданной к спектаклю, Хевеши называет свой спектакль средневековой мистерией¹³; вместе с тем Господь с начала и до конца лично присутствует на сцене вместе с Люцифером (что для средневековой мистерии вещь абсолютно немыслимая).

¹³ *Hevesi S. A Tragédia misztérium.színpadon // Magyar Színpad. 1926. okt. 29–30. 1 p.*

Тем самым более рельефной, более наглядной становится суть того глубинного мировоззренческого, психологического конфликта, который заложен в драме.

На большой сцене театра спектакли по «Трагедии» все еще представляли собой, пожалуй, скорее костюмированное «ревю», чем философскую драму. Во всяком случае, до 1931 года, когда новый главный режиссер Национального театра, Арпад Хорват, обновил постановку «Трагедии», усилив ее символическое звучание. Кульминацией спектакля, по замыслу режиссера, стали пражская и парижская сцены, в центре которых стоит Кеплер (стоит напомнить, что в парижской сцене Кеплеру снится, будто он – Дантон; точнее будет сказать: Адаму, который, тоже во сне, перевоплощается в Кеплера, снится, что он – Дантон). Таким образом, эмоциональным средоточием спектакля становится мысль о революции, о ее вызревании и ее вырождении в бессмысленное кровопролитие, в самоцельный террор – мысль, которая в Венгрии тех лет, пережившей революцию 1919 года, была чрезвычайно актуальной. Недаром сам режиссер определял свою постановку как «диссонансный похоронный марш»¹⁴.

¹⁴ Horváth Á. Az ember tragédiája a színpad szempontjából // Horváth Á. Modernség és tradíció. Gondolat Kiadó. Budapest, 1982. 162. o.

По этой же причине, или в связи с другими слабыми сторонами спектакля, он был воспринят неоднозначно. Во всяком случае, те из зрителей, кто имел возможность сравнить его с предпринятой в том же сезоне постановкой «Трагедии» в венском Бургтеатре, чаще всего отдавали предпочтение венскому варианту. Вот как, например, в своей газете «Сабадшаг» («Свобода») писал о двух спектаклях Эндре Байчи-Жилински, аристократ и прогрессивный общественный деятель, в будущем – герой антигитлеровского венгерского сопротивления, погибший в 1944 г.: «Рай в венском Бургтеатре – сплошная поэзия; он такой свежий, сказочный, волшебный, так радует глаз, что душа трепещет. Но кому захочется попасть в унылый, пыльный Рай нашего Национального театра? (...) Неужто наше безрадостное венгерское бытие деградировало до такой степени, что сейчас, спустя семьдесят лет после смерти Мадача, мы можем лишь констатировать: в Национальном театре нет единого подхода, единого стиля “Трагедии человека”?»¹⁵

Огромный вклад в дело освоения театром драмы Мадача внес видный деятель венгерского театра Ференц Хонт¹⁶. Проведя несколько лет

¹⁵ Szabadság. 1934, jan. 28. Цит. по: *Koltai T. Az Ember tragédiája a színpadon*. Budapest: Kelenföld Kiadó, 1990. 59. о.

¹⁶ Хонт Ференц (1907–1979) – режиссер, историк театра, эстетик. В 1943 г., будучи призван в трудовые баталь-

в Париже, в учениках у известного режиссера-новатора Фирмена Жемье, он вернулся на родину с намерением ставить спектакли под открытым небом – и осуществил свой план в 1933 г., поставив «Трагедию человека» в Сегеде, на Соборной площади. Такой замысел позволил ему приблизить постановку к средневековой мистерии, в то же время усилив символическое звучание отдельных сцен и образов. Спектакль пользовался большим успехом; однако власти усмотрели в нем революционное подстрекательство и не способствовали продолжению эксперимента.

Правда, сама идея ставить «Трагедию» на площади оказалась плодотворной; да это и понятно: размах, масштабность, многомерность места действия – от Древнего Египта до космического пространства – конечно же, с трудом совмещаются со сценой даже очень большого театра. И на следующее лето «Трагедию» в Сегеде – уже в духе Бургтеатра – поставил граф Миклош Банфи, меценат, политический деятель, писатель, художник. Традицию продолжали разные режиссеры (в том числе, в 1937 г., тот же Ференц Хонт) вплоть до 1939 г.

оны, попал на фронт, перебежал на сторону советских войск. После войны был директором Государственной киностудии, затем директором Молодежного театра; в 1959–1979 гг. – директор Института театра и кино (*Примеч. переводчика*).

Чрезвычайно важное место в сценической истории «Трагедии человека» занимают постановки Антала Немета¹⁷, который в 1935–1944 гг. был директором Национального театра и – в качестве режиссера – восемь раз ставил драму Мадача. Еще в 1933 г. он издает книгу «“Трагедия человека” на сцене»¹⁸, где анализирует предыдущие постановки и излагает свою концепцию сценической трактовки драмы. И, что, наверное, самое уникальное в истории театра, вскоре получает возможность воплотить свои представления и фантазии в реальность.

Вместе с будущим великим кинорежиссером Золтаном Фабри, который тогда, в молодости, подвизался в должности театрального оформителя, они создают спектакль, где декорации на сцене представляют собой нечто вроде трехстворчатого иконостаса. 16 августа 1942 г. в этих необычных кулисах и состоялось представление, в котором были заняты всего шесть актеров. Более всего этот спектакль напоминал ораторию с элементами средневековой мистерии, где главное место было отведено пляске смерти. Трудно сказать, сознательно ли Немец выбрал такую трактовку, но факт тот, что она

¹⁷ Немец Антал (1903–1968) – режиссер (*Примеч. переводчика*).

¹⁸ *Németh A. Az ember tragédiája a színpadon.* Budapest, 1933.

прозвучала очень актуально: зимой 1942 г. в излучине Дона погибла, практически целиком, Вторая венгерская армия, брошенная туда гитлеровским командованием. Возможно, поэтому спектакль был сыгран всего 18 раз; декорации Золтана Фабри были разрезаны и использовались на других представлениях.

Немет очень большие усилия предпринимал и для популяризации «Трагедии человека» за рубежом. В 1940 г. он поставил «Трагедию» во Франкфурте, в тамошнем Шаушпильхаузе. Планировался спектакль и в Австрии, Граце; но аншлюс перечеркнул эти планы. Война вмешалась в сценическую историю «Трагедии» и в Варшаве, в Театре польском; и в Национальном театре Белграда, и в театрах Загреба и Любляны. А. Немета приглашали поставить «Трагедию» и в Москве; приглашение пришло весной 1941 г., за четыре месяца до нападения Германии на СССР; разумеется, ничего из этой затеи не вышло. За время войны Немету удалось поставить «Трагедию» лишь в Берне, где и состоялся 11 февраля 1943 г. один-единственный спектакль.

После окончания Второй мировой войны, хотя здание Национального театра получило во время боевых действий некоторые повреждения, театр начал функционировать почти сразу; возглавил его Тамаш Майор: конечно, как полагалось по

тем временам, участник рабочего движения, участник антифашистского сопротивления, но, к счастью, еще и замечательный режиссер.

На новом этапе истории Венгрии «Трагедия человека» некоторое время оставалась вне поля зрения Национального театра, да и венгерского театра вообще. Причины в общем-то очевидны: культурная политика, осуществляемая коммунистами, провозглашала, среди прочего, принципы атеизма, и противостояние Господа и Люцифера, стержневой мотив «Трагедии», было для нее идеологически чуждой материей. Об этом прямо говорилось, например, в статье одного из заметных деятелей культурной политики того периода, писателя Тибора Барабаша: «“Трагедия человека”, несмотря на ее оптимистический финал, произведение проблематичное, и проблематичное именно с точки зрения мировоззрения»¹⁹.

Но, конечно, слишком долго игнорировать это классическое произведение было невозможно: в сознании народа оно давно стало одним из устоев национального сознания, его органической, неотъемлемой частью.

Приведу один интересный, пускай немного экзотический факт. Венгерские офицеры и солдаты, находившиеся в лагере для военноплен-

¹⁹ Цит. по: Koltai T. Az ember tragédiája a színpadon. Budapest: Kelenföld Kiadó, 1990. 159. о.

ных в окрестностях города Череповец и, как и все другие военнопленные в СССР, перевоспитываемые в антифашистском духе, выбрали для постановки в лагерном театре не какую-нибудь оперетту, а – «Трагедию человека». Спектакль состоялся 26 июня 1946 г. Самодеятельного режиссера Эрне Хайнала (который после возвращения на родину работал учителем литературы в городе Печ, и я был одним из его учеников) не испугало даже то, что роль Евы пришлось тоже доверить мужчине. По ходу спектакля содержание сцен рассказывалось зрителям на русском и немецком языках. Спектакль был, видимо, настолько удачным, что его три раза повторили в Череповецком городском театре²⁰.

Или еще один, тоже в своем роде показательный пример. Антал Немет, который, как уже говорилось, едва ли не всю свою творческую жизнь посвятил «Трагедии человека», на закате жизни стал учить русский язык – с намерением если не перевести драму на русский, то хотя бы объяснить русским коллегам все значение этого произведения²¹.

²⁰ История эта описана в газетах: *Képes Hét.* 1947. jan. 25; *Élet és irodalom.* 1973. febr. 3.

²¹ В рукописном наследии Антала Немета сохранилось начало (почти две сцены) выполненного им подстрочного перевода «Трагедии» на русский язык; датирована рукопись 1953 г. – См.: *Koltai T.* Op. cit. 8. o.

Лайош Башти, один из ведущих актеров Национального театра, после 1945 г. более полутора десятилетий игравший Адама, в своей книге «О чем ты думаешь, Адам?» писал: «Нет в венгерской классике другого произведения, из которого в повседневную речь перешло бы столько цитат, как из “Трагедии”. Наш народ цитирует, чувствует, любит Мадача. Не помню случая, когда бы мне пришлось играть при пустом или полупустом зале»²².

Так что к «Трагедии человека», несмотря на всю ее «проблематичность», пришлось-таки возвратиться: без нее не мог обходиться венгерский театр, не могла обходиться венгерская публика. И произошло это в 1947 г.: обновленную постановку осуществил режиссер и актер Бела Бот, Адама играл уже упомянутый Лайош Башти, Люцифера – тоже упомянутый выше Тамаш Майор, Еву – знаменитая актриса Маргит Лукач. В спектакле был сделан упор на напряженный – может быть, в ущерб философскому подтексту – драматизм, который обеспечил произведению большую степень доходчивости (дань духу нового, «народно-демократического» уклада жизни).

«Учитывая все “за” и “против”, спектакль этот не относится к числу тех, которыми На-

²² *Básti L. Mire gondolsz Ádám? Budapest: Magvető, 1962. 9.o.*

циональный театр, первый театр страны, самый большой и обладающий самыми большими амбициями, мог бы гордиться, – писал в своем обзоре Имре Шаркади, один из самых значительных прозаиков и драматургов послевоенного периода. – Конечно, благие намерения и высокие цели значат много, и эту продукцию мы ценим выше, чем любую другую успешную, но соизмеримую со способностями артистов и с потребностями критики. Правда, Бела Бот не сумел справиться со своими режиссерскими задачами, да и актеры не так чтобы уж очень блистали, однако публика, которая смотрит все это, аплодирует тем добросовестным усилиям, которые стоят несравнимо дороже, чем любая продукция театральных звезд, выполненная с применением тех или иных современных достижений театральной техники»²³. Эту невнятную – или нарочито запутанную – оценку следует, видимо, понимать в том смысле, что одобрение публики связано было скорее с самим фактом постановки, чем с ее качеством.

После смерти Сталина, весной 1953 г., настроения в пользу некоторого идейного плюрализма возникли и в Венгрии. Политический курс, связанный с недолгим пребыванием у власти Имре Надя, открыл новые возможности и перед людьми искусства. Новые веяния

²³ Válasz. 1947. okt. 10.

в этом плане нашли отражение, например, в статье «Ответственность свободы», автор которой, писатель и драматург, редактор журнала «Искусство театра и кино» Миклош Дярфаш писал: «Партия – за бóльшую свободу в искусстве. Новый этап сделал не только возможной, но и необходимой новую постановку одного из величайших произведений нашей национальной литературы – “Трагедии человека”»²⁴.

Позже, спустя восемь лет, Дярфаш посвятил «Трагедии человека» большую статью, в которой назвал драматургию Мадача «театром трагической иронии». «Одно дело – ход звезд, другое – жизнь человека. И все же с помощью виртуозного сценического приема можно объединить две эти сферы в одну структуру. Этот прием наиболее безупречно воплотился в “Макбете” и “Гамлете” Шекспира. Что касается венгерской драматургии, то такого исключительного результата здесь удалось добиться в одном-единственном произведении – “Трагедии человека” Имре Мадача»²⁵.

Закономерными следует считать и попытки научного, теоретического переосмысления «идейного содержания» «Трагедии»; причем

²⁴ Gyárfás M. A szabadság felelőssége // Színház- és Filmművészet. 1954. N 12. 561. o.

²⁵ Gyárfás M. Madách színháza. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972. 155. o.

едва ли это можно считать данью конъюнктуре: просто время выдвигало новые идейные ориентиры, которые пока еще казались незыблемой очевидностью. Так, один из ведущих литературоведов того времени, Йожеф Вальдапфель, в своей статье, посвященной «Трагедии человека», утверждает, что «истинный предмет произведения – вовсе не борьба между богом и дьяволом, но и не борьба (как заявлялось в фашистских и полуфашистских трактовках) между героем-одиночкой и не понимающей его толпой, но противостояние человека тем силам, которые ставили под сомнение смысл его борьбы, пытались ввергнуть его в отчаяние». Статья завершается словами о том, что «спектакли, в которых были поправлены, изменены лишь внешние атрибуты, в тогдашней ситуации усиливали не размах обновления и возрождения, но, напротив, лишь неопределенность. Но скоро мы должны прийти к выводу о том, что “Трагедию” снова можно будет играть...»²⁶.

В Венгерской академии наук состоялась конференция, посвященная прежде всего тому, как понимать Мадача и его «Трагедию человека» в новых условиях. Все это, однако, создавало лишь теоретические предпосылки для «реабилитации» Мадача. Нужны были более глубокие

²⁶ Irodalomtörténet. 1952. N 1.

изменения в духовном настрое общества, чтобы творчество Мадача снова стало живым фактором национальной классики. И такие изменения начались – не только в Венгрии – в 1953 г.; именно тогда «Трагедия человека» вновь была издана в виде книги, а вскоре вернулась и на сцену.

Вполне символическим фактом следует считать то, что впервые – после большого перерыва – «Трагедия» была поставлена не на профессиональной сцене, а самодеятельным коллективом будапештской гимназии имени Мадача: символичность заключалась в том, что это был яркий пример инициативы снизу. Спектакль состоялся 3 апреля 1954 г. и был повторен еще шесть раз. Значение этого события подчеркивается еще и тем, что гимназистов дружно поддержали, в том числе и профессиональными советами, едва ли не все ведущие деятели венгерского театра, включая Тамаша Майора, Антала Немета и других. А на спектаклях (на самодеятельных школьных спектаклях!) сидели такие именитые представители мира искусства, как композитор Золтан Кодай, как актриса Маргит Лукач, игравшая Еву в Национальном театре, как тот же Йожеф Вальдапфель. По рассказам некоторых очевидцев, последний даже сообщил юным актерам: решение о возобновлении «Трагедии человека» на первой сцене страны получено.

Правда, до реализации решения прошло еще почти девять месяцев: премьера «Трагедии человека» в Национальном театре состоялась 7 января 1955 г. Вне всяких сомнений, причиной нерешительности и отсрочек служила XII сцена, где Люцифер приводит Адама в фаланстер – царство равенства (уравниловки) и справедливости. В стране, изо всех сил строившей социализм, такое (пускай столетней давности) представление о справедливом обществе вызывало понятную настороженность. Положение в какой-то мере спасла опубликованная в венгерской «Литературной газете» статья Эндре Геллерта, ведущего режиссера Национального театра: он доказывал, что пафос «Трагедии» – в критике капитализма, и средоточием этой критики является прежде всего лондонская сцена. К тому же он писал о неизбежной для времени, когда была создана «Трагедия», незрелости мировоззрения автора: «Мы хотим дать почувствовать все те противоречия, которые жили и в эпохе, и в душе Мадача. Мы не хотим прятать их, ибо, как нам кажется, эти противоречия тоже выражают национальный характер “Трагедии”, те искания, которые ее породили»²⁷.

Четырехчасовой спектакль пользовался грандиозным успехом – билеты в театр можно

²⁷ Irodalmi Újság. 1955. nov. 6.

было достать лишь с огромным трудом, перед кассами всегда стояли очереди. Главные роли исполняли (в первом составе) те же Лайош Башти, Маргит Лукач и Тамаш Майор. В прессе появлялись восторженные рецензии. Правда, прозвучало и несколько осторожных критических отзывов.

На одном из спектаклей, 21 февраля 1955 г., появился сам Первый секретарь Партии венгерских трудящихся, Матяш Ракоши. Сидя в директорской ложе, он то и дело оборачивался к Тамашу Майору, высказывая ему свои претензии. После второй сцены Ракоши удалился в салон, велел позвать туда всех троих режиссеров: Тамаша Майора, Эндре Мартона, Эндре Геллерта – и долго, с пеной у рта кричал на них, обвиняя в политической безграмотности, отсутствии бдительности и даже в непрофессионализме.

Почему Ракоши посетил спектакль лишь в феврале, почему не был на премьере? За объяснением долго ходить не надо: в январе 1955 г. он находился в Москве, на переговорах с руководством КПСС. Надвигался XX съезд, Хрущев уже, видимо, готовил свой знаменитый доклад с разоблачением культа личности Сталина. В этой ситуации позиция Матяша Ракоши, пользовавшегося репутацией самого верного ученика Сталина, становилась весьма и весьма шаткой: он успел в достаточной мере

восстановить против себя венгров, а тут еще новые ветры подули и из Москвы...

Тем не менее он сумел, видимо, торговаться с советскими товарищами – и вновь почувствовал себя на коне. Настолько, что устроил разгром спектаклю первого театра страны, поставившего величайшую венгерскую драму, одну из вершин национальной классики. Но – не настолько все же, чтобы запретить этот спектакль и наказать тех, кто его поставил. (По свидетельству одного из театроведов, писавших об этом эпизоде, Ракоши кричал на режиссеров: «Ваше счастье, что не в моем это вкусе – сажать артистов за решетку!» А в это время в салон доносились звуки «Марсельезы», которую по ходу действия поют в парижской сцене²⁸.) Эта половинчатость, это сочетание привычного произвола с непривычной осторожностью, даже трусостью, нашли выражение в характере административных мер, принятых партийно-государственным руководством по вопросу о спектакле. После премьеры «Трагедия человека» была сыграна еще тридцать три раза, после чего (точнее, после визита Ракоши) Министерство культуры приняло меры, чтобы сократить количество спектаклей в среднем до трех в месяц²⁹ (а с июня 1955 г. по апрель

²⁸ Описано, например, в книге: *Molnár Gál P. Rendelkező próba*. Budapest: Szépirodalmi, 1972. 166–174. o.

²⁹ *Imre Z. «A szabadság felelőssége» / Színház. 2009. nov.*

1956 г. «Трагедию» в Национальном театре вообще не играли).

Наступление на «Трагедию человека», на Мадача, который, даже в ранге классика, никак не втискивался в канон соцреализма, велось не только на фронте репертуарной политики, но и в научной, идеологической сфере (аналогичная судьба постигла, например, в Советском Союзе творчество Достоевского, особенно его роман «Бесы»; аналогия тут – именно в судьбе произведения, а не в каком-то идейном и эстетическом сходстве). Сам Дёрдь Лукач, светило марксистской эстетики, выступил в газете «Сабад неп» («Свободный народ»), центральном печатном органе венгерских коммунистов, со статьей, носившей ядовито-красноречивое название «Трагедия Мадача», и говорил в ней об «антидемократизме» писателя, о том, что «Трагедия» внушает мысль о «бесперспективности исторического развития», что «художественная философия истории в ней глубоко пессимистична»³⁰.

Разумеется, Москва поддержала венгерских товарищей в их неравном сражении с классикой. Правда, сначала в «Советской культуре» появилась статья за подписью Л. Вендровской и А. Неймарк, рассказывающая об увиденном в Национальном театре спектакле, «Трагедии

³⁰ Szabad Nép. 1955. marc. 27; 1955. ápr. 2.

человека». Видимо, рассказ этот был недостаточно идеологически выдержанным, потому что вскоре газета «Правда» поместила на своих страницах статью «В театрах Будапешта», в которой некто С. Крушинский сделал Л. Вендровской и А. Неймарк выговор за то, что они «приписали спектаклю (т.е. «Трагедии человека». – Л.П.Н.) такие достоинства, которых в нем нет». Автор статьи утверждал: «Порочная философская основа пьесы обрекла работу театра на неуспех. Как бы внешне блистательно ни были написаны Мадачем строфы этой пьесы в стихах, сколько бы таланта ни вложили в спектакль постановщики и артисты, ложь от этого не становится истиной»³¹. Менее чем через десять дней, 7 мая, статья Крушинского, переведенная на венгерский язык, была напечатана в Будапеште, в газете «Иродалми Уйшаг».

После 1956 года, который стал очень печальной вехой не только в послевоенной истории Венгрии, но и в духовной истории всего XX века, борьба за «Трагедию человека» продолжалась. Тамаш Майор и его актеры вспомнили традицию, у истоков которой стоял Ференц Хонт, и летом 1960 года снова поставили драму Мадача на Соборной площади Сегеда. Роли Адама и Евы и здесь исполняли – спустя пять лет – Лайош Башти и Маргит Лукач. Прав-

³¹ Правда. 1955. 29 апр.

да, продолжительность спектакля была сокращена до трех часов; но в основном Майор сохранил свою трактовку драмы. «Мы опирались на Мадача, на подлинного Мадача, этого своеобразного гения, соединившего в себе деизм с декабризмом»³², – говорил Майор незадолго до того, как привез спектакль в Национальный театр (в октябре 1960 г.); в этих его словах, не слишком точных с научной точки зрения, хорошо передан тем не менее тот дух относительной свободы, полусвободы, которую в Венгрии обрели люди искусства в кадаровскую эпоху. И которая, при всей ее половинчатости, расшатала-таки – уже не только в Венгрии, и в совокупности с другими факторами, духовного и совсем не духовного характера – кажущиеся незыблемыми устои тоталитарного монстра, величаемого «реальным социализмом».

Театральная судьба «Трагедии человека» своеобразно переплелась в Венгрии с судьбой Национального театра, причем вовсе не только под углом зрения репертуарной политики и борьбы художественных концепций.

Прежнее здание Национального театра, находившееся в центре венгерской столицы и уцелевшее во время штурма Будапешта, в 1963 г. было взорвано: оно мешало строяще-

³² Magyar Nemzet. 1960. aug. 14.

муся метро. После долгих раздумий, волокиты, согласований и т.д. начат был сбор средств на строительство нового Национального театра; важно то, что объявлено об этом было в 1983 г., в столетие первой постановки «Трагедии». В 2002 г. новое здание было воздвигнуто. Несмотря на то что оно было спроектировано в соответствии с самыми современными критериями и напиговано самой современной театральной техникой, будапештцам оно не нравилось; многие до сих пор называют его «домиком Барби». Но речь здесь о том, что к торжественному открытию нового Национального театра была приурочена возобновленная постановка «Трагедии человека».

И в очередной раз «Трагедия» – конечно, не сама драма Мадача, а ее театральная интерпретация – стала зеркалом исторического момента, переживаемого Венгрией. Затянувшаяся переходность, половинчатость этого периода продиктовала режиссеру Яношу Сикоре постмодернистскую трактовку, где визуальные эффекты подчас оттесняют на задний план актеров, а вместе с ними – и философию Мадача. Нынешняя мода на (часто ничем не оправданное) переосмысление классических образов (вспомнить хотя бы трех несчастных чеховских сестер) затронула и «Трагедию»: Ева здесь является в облике измученной буднями женщины с оттягивающей руку продуктовой сумкой,

Адам же выглядит простоватым и недалеким работягой, который послушно идет туда, куда его направляют, и в общем вполне заслуживает той презрительной иронии, с какой к нему относится Люцифер... Эти и подобные «находки» сами по себе могут быть и оригинальными, и остроумными; беда лишь в том, что они уводят зрителя от сути того ментального конфликта, который разыгрывается не столько в мироздании, между Господом и Люцифером, сколько в душе человека.

Приведу пример, который, мне кажется, убедительно иллюстрирует мысль о том, что «Трагедия человека» – произведение, эстетика и идейная проблематика которого имеют отнюдь не только венгерское, но и общечеловеческое значение. Едва ли не самой лучшей интерпретацией «Трагедии» мне представляется постановка, осуществленная в эстонском театре «Ванемуйне» (Тарту) режиссером Э. Кайдун в 1971 г. Не стремясь к зрелищности, помпезности, в очень сдержанной форме, этот спектакль однако выразил самую суть драмы. Неудивительно, что спектакль долго держался в репертуаре театра и получил известность далеко за пределами Эстонии, да и Советского Союза.

Хочу вспомнить слова, сказанные Шандором Хевеши в 1923 г., перед возобновлением «Трагедии» на театральной сцене: «У этой драмы

никогда не будет последнего спектакля»³³. Неисчерпаемость проблем, перед которыми стоит человечество в своей извечной борьбе за счастье, и упорство, с которым человек пытается постичь смысл и цель своего бытия, понять, откуда и куда он движется, какое место занимает в мироздании, – все это и является «золотым обеспечением» произведения Имре Мадача.

И, в заключение, сообщу о нескольких фактах, которые свидетельствуют о том, что «Трагедия человека» продолжает жить не просто как этап истории литературы, истории театра. В текущем году в Венгрии, в городе Сомбатхей, лежащем на западе страны, был открыт новый театр, названный именем одного из самых замечательных венгерских поэтов XX века – Шандора Вёрёша. Торжественное открытие, состоявшееся 22 января 2011 года, было сопряжено со спектаклем, – и, конечно же, поставлена была «Трагедия человека». Режиссер (он же – директор театра), Тамаш Йордан, использовал в сценическом воплощении драмы новейшие приемы и методы, соединив театр с кинематографом (картины прошлого и будущего проецируются на огромный экран; оттуда «выходят» и туда «возвращаются» персонажи спектакля). Благодаря такому решению удалось

³³ *Kárpáti A.* Az ember tragédiája a Nemzeti Színházban // *Pesti Napló*. 1923. jan. 23.

не только повысить зрелищность спектакля, но и получить новые возможности для того, чтобы выразить и донести до зрителя философское содержание драмы Мадача.

По сведениям, почерпнутым из прессы, в Национальном театре (Будапешт) готовится сейчас новая постановка «Трагедии человека», где на сцене будут жить современные молодые люди, нынешние Адам и Ева, которые во сне, навеянном им Люцифером, будут постигать свое человеческое предназначение, смысл бытия взрослых, ответственных личностей в нашем непростом мире.

Упомяну и такой факт: буквально только что появился мультипликационный фильм «Трагедия человека». Художник и режиссер этого фильма, Марцелл Янкович, работал над осуществлением своего замысла более двадцати лет; но лишь сейчас у него появилась реальная возможность завершить фильм. Так что, может быть, анимация позволит решить те художественные проблемы, которые с огромным трудом поддаются – или совсем не поддаются – решению на театральной сцене.





ПРИМЕЧАНИЯ

Русский перевод «Трагедии человека» Имре Мадача осуществлен по изданию: *Madách I. Az ember tragédiája. Kritikai kiadás.* Budapest: Argumentum, 2005. Венгерское издание подготовил к печати и снабдил его примечаниями выдающийся венгерский литературовед Ференц Керени (Kerényi Ferenc, 1994–2008).

СЦЕНА ПЕРВАЯ

¹ *На небесах. Господь на престоле ... Все залито ярким светом.* – «И был день, когда пришли сыны Божии предстать пред Господа; между ними пришел и Сатана» (Иов 1, 6). По практически единодушному мнению венгерских исследователей Мадача, именно это место из Ветхого Завета легло в основу Сцены первой «Трагедии человека», так же как и в основу Пролога «Фауста» Гёте. Не доказано до конца, стал ли Ветхий Завет прямым источником для Мадача – или он воспринял его через Гёте. Исследователи говорят также о возможном влиянии Мильтона, переводы которого на немецкий и венгерский языки были широко известны в Венгрии с конца XVIII в.; один из эпосов Мильтона, «Возвращенный рай», был и в библиотеке усадьбы Мадача.

Сценография Сцены первой может быть связана и с другим местом Ветхого Завета: «...я видел Господа, сидящего на престоле Своем, и все воинство небесное стояло при Нем, по правую и по левую руку Его» (3 Цар 22, 19).

² *Что ж, вот и наступил трудам конец, / И делом рук своих любится творец.* – Янош Арань, впервые читая переданную ему автором «Трагедию человека», именно здесь прервал чтение и (надо полагать, грустно вздохнув) отложил рукопись: снижение образа Творца до фигуры своего рода мастерового, созерцающего дело рук своих, показалось ему неестественным и даже комичным... Вернулся он к рукописи лишь по совету знакомого, чье мнение уважал. См.: *Madách Imre. Az ember tragédiája. Kritikai kiadás. Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Kerényi Ferenc.* Budapest: Argumentum, 2005. 605.о. (Далее ссылка на это издание: *Kritikai kiadás.*)

³ *...пока хоть винтик / Придется в механизме заменить.* – Представление о мироздании как о машине или механизме и о Боге как о механике, который, так сказать, присматривает за этой машиной, при необходимости осуществляя ремонт, – было довольно распространенным в философской мысли XIX в. В частности, эту мысль развивал немецкий философ-материалист Людвиг Бюхнер (1824–1899) в своей книге «*Kraft und Stoff*» («Сила и материя») (1855).

⁴ *...Музыка сфер...* – Или «гармония сфер» – выражение, приписываемое древнегреческому философу Пифагору, который считал, что небесные тела, вращаясь и двигаясь по своим ор-

битам, издают гармонические, но недоступные человеческому слуху звуки. Непосредственным источником этого образа для Мадача, как и для Гете, служил диалог Цицерона «О государстве», точнее, часть шестой книги этого диалога, получившая название «Сон Сципиона»; текст этот, на латинском языке («*Somnus Scipionis*»), имелся в библиотеке у Мадача.

⁵ *Шар, пылающий в пространстве...* – Солнце.

⁶ *Неприметную планету...* То есть Землю.

⁷ ... *одни миры рождаются, / Для других – закат и тленье...* – Я. Арань увидел здесь некоторый логический сбой: только что созданное мироздание – и в нем уже как бы есть миры, которые переживают «закат и тленье», т.е. умирают (*Kritikai kiadás*, 734). Мадач, не очень убедительно и убежденно, отстаивал свою правоту. Скорее всего, он просто отразил в этих строчках становящиеся в то время господствующими представления о космогонии Вселенной. Арань тоже был, видимо, не очень уверен в своих претензиях, так что строчки остались в исконном виде.

⁸ *Архангел Гавриил* – фигурирует и в Ветхом, и в Новом Завете. В Ветхом он, в частности, обращается к пророку Даниилу: «...Даниил! теперь я исшел, чтобы научить тебя разумению.» (Дан 9, 22). В Новом Завете (Евангелие от Луки) Гавриил является священнику Захарии, предсказывая ему рождение сына, который придет, «чтобы возвратить сердца отцов детям, и непокоривым образ мыслей праведников, дабы представить Господу народ приготовленный» (Лук 1, 17). Таким обра-

зом, Гавриил – носитель и воплощение принципа знания.

⁹ *Архангел Михаил* – в Новом Завете возглавляет войну на небе против дракона (дьявола) и ангелов его (Откр 12, 7). То есть он – носитель принципа силы.

¹⁰ *Архангел Рафаил* – появляется в Книге Товита (Ветхий Завет): «Я – Рафаил, один из семи святых ангелов, которые возносят молитвы святых и восходят пред славу Святого» (Тов 12, 15). Он учит: «Делайте добро, и зло не постигнет вас» (Тов 12, 7). То есть он – носитель принципа добра, блага, благодетели.

Три принципа, мифологическим воплощением которых является Святая Троица, а здесь, в «Трагедии», три архангела, так или иначе, в том или ином воплощении присутствуют и в учении великих христианских мыслителей: Блаженного Августина, Фомы Аквинского и др., и в художественных произведениях, идейно связанных с христианской религией – например, в «Божественной комедии» Данте, и в работах философов нового времени. Так, И.Г. Гердер видит в этих принципах основу и движущую силу развития мира и человечества: «Говоря о сотворении мира, мы сначала вспоминаем силу, создавшую хаос, затем мудрость, упорядочившую этот хаос, а затем то хорошее, то гармоническое благо, которое произошло из творения, – так и род человеческий: сначала естественный порядок развивает в нем самые примитивные силы, и сам беспорядок должен повести их на путь рассудительности, а по мере того как рассудок разрабатывает свое

творение, тем более замечает он, что все – хорошо, что только благо придает творению прочность, совершенство и красоту» (*Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества. М., 1977. С. 451*).

Три архангела: Гавриил, Михаил и Рафаил – появляются, произнося хвалу Господу, и в «Фаусте» (Пролог на небесах); правда, здесь функции их разграничены не столь четко, как у Мадача.

- ¹¹ *Люцифер* – Сатана. Имя Люцифер как имя Сатаны возникло благодаря ошибке: пророк Исаия, предсказывая избавление Израиля от плена Вавилонского, обращается к царю Навуходоносору с гневной тирадой, где между прочим говорит: «Как упал ты с неба, денница, сын зари! разбился о землю, попиравший народы» (Ис 14, 12). Навуходоносор здесь сравнивается с Венерой (денница = утренняя звезда), самым ярким, после Солнца и Луны, светилом на земном небе. В переводах Библии на латинский язык царь Вавилона был отождествлен с дьяволом, здесь же появилось имя Люцифер. Люцифер-Сатана, некогда один из главных в небесной иерархии ангелов, отличался невероятной гордыней, стремясь узурпировать трон Господа. Так что слова Исаии, относящиеся к Навуходоносору, как нельзя лучше подходят к Люциферу: «А говорил (Навуходоносор → Люцифер) в сердце своем: “взойду на небо, выше звезд Божиих вознесу престол мой и сяду на горе в сонме богов, на краю севера; взойду на высоты облачные, буду подобен Всевышнему”» (Ис 14, 13–14). За это Бог и низверг Сатану-Люцифера, вместе с поддерживавшими его ангелами, в бездну.

- ¹² *Неужто даже слово похвалы / Ты не найдешь? Не нравится творенье?* – Две эти строки исследователи соотносят со строкой из Пролога «Фауста», где Господь раздраженно говорит Мефистофелю: «Kommst du nur immer anzuklagen?» («С жалобой одною / Являешься ты вечно предо мною!» Перевод Н. Холодковского).
- ¹³ *...ты прежде сам о них не ведал...* – Люцифер оспаривает здесь ипостась Господа как воплощение Знания.
- ¹⁴ *...ты скатал ее в комочки / И в космос бросил: пусть летают там.* – Опровержение гармонии Вселенной – восхвалением этой гармонии был хор ангелов.
- ¹⁵ *...вы, друзья, себя богами / Вообразили? Ладно, поглядим...* – Здесь Люцифер подвергает сомнению суть Господа как воплощения Силы.
- ¹⁶ *На что убил ты шесть бесценных дней? / Поэму сочинил себе во славу...* – Люцифер здесь отвергает выраженную в словах архангела Рафаила ипостась Господа как принципа Добра.
- ¹⁷ *А я – извечно в мирозданье жил.* – По некоторым версиям, Люцифер был уверен, что родился сам по себе, не был создан Богом. Отсюда и его тщеславие, его претензии на равноправие с Богом.
- ¹⁸ *...тщетна страсть твоя в борьбе со мной.* – «И посрамлен да будет сатана!» (перевод Н. Холодковского), – говорит Господь в Прологе «Фауста».
- ¹⁹ *Взгляни на землю. Там, в саду Эдема, / Два древа высятся.* – Источник в Библии: «И насадил Господь Бог рай в Едеме на востоке, и поместил там человека, которого создал. И произрастил Господь Бог из земли всякое дерево, приятное на вид

и хорошее для пищи, и дерево жизни посреди рая, и дерево познания добра и зла. <...> И заповедал Господь Бог человеку, говоря: от всякого дерева в саду ты будешь есть, а от дерева познания добра и зла не ешь от него, ибо в день, который ты вкусишь от него, смертью умрешь» (Быт 2, 8–9, 16–17).

СЦЕНА ВТОРАЯ

¹ *Блаженство – быть хозяином над всем.* – «И взял Господь Бог человека, (которого создал,) и поселил его в саду Едемском, чтобы возделывать его и хранить его» (Быт 2, 15). И ранее: «И благословил их Бог, и сказал им Бог: плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю, и владычествуйте над рыбами морскими, (и над зверями,) и над птицами небесными, (и над всяким скотом, и над всею землею,) и над всяким животным, пресмыкающимся по земле» (Быт 1, 28). Таким образом, землепашцем и владельцем всяких угодий и животных Адам стал уже в раю; отсюда его «хозяйское» самоощущение.

² *Я рождена твоей горячей страстью.* – «И сказал Господь Бог: не хорошо быть человеку одному; сотворим ему помощника, соответственного ему. <...> И создал Господь Бог из ребра, взятого у человека, жену, и привел ее к человеку. И сказал человек: вот, это кость от костей моих и плоть от плоти моей; она будет называться женою, ибо взята от мужа (своего). Потому оставит человек отца своего и мать свою и прилепится к жене своей; и будут (два) одна плоть» (Быт 2, 18, 22–24).

- ³ *Но – прочь сомненья! Риск – залог удачи.* – У Гёте Мефистофель также на какой-то момент испытывает сомнения, даже что-то вроде жалости к человеку, которого он, следуя своей сути, должен погубить. «Бедняга человек! Он жалок так в страданье, / Что мучить бедняка и я не в состоянье» (Ч. 2. Мрачная галерея; перевод Н. Холодковского). Но затем – и у Гёте, и у Мадача – отбрасывает свои колебания.
- ⁴ *Верх и низ едины.* – Явная переключка с «Фаустом»: «Спустишь же вниз! Сказать я мог бы: “Взвейся!” / Не все ль равно?» А также: «...И есть ли там, в мирах чужих, / И низ и верх, как в этом мире!» (Ч. 1, сц. 4; перевод Н. Холоковского).
- ⁵ *Грех, значит, тоже часть большого плана... / А солнца – добродетельны лучи?..* – Рассуждения Евы напоминают аналогичные размышления Каина в драме Байрона «Каин»: «Древо / Росло в раю и было так прекрасно: / Кто ж должен был им пользоваться? Если / Не он, так для чего оно росло / Вблизи его?» (Акт 1, сц. 1; перевод И. Бунина).
- ⁶ *...сравнимся в знании мы с богом...* – В Ветхом Завете змей-искуситель говорит Еве: «...в день, в который вы вкусите их, откроются глаза ваши, и вы будете, как боги, знающие добро и зло» (Быт 3, 5).
- ⁷ *Херувим* – ангел низшего ранга. После изгнания Адама и Евы из рая Бог поручил выполнять функции человека Херувиму: «И изгнал Адама, и поставил на востоке у сада Едемского Херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни» (Быт 3, 24).

СЦЕНА ТРЕТЬЯ

- ¹ *...стану я / Праматерью всего людского рода. – «И нарек Адам имя жене своей: Ева, ибо она стала матерью всех живущих» (Быт 3, 20). Ева, или Хавва (иврит) – жизнь.*
- ² *Меня ты не избавил от цепей, / Что плоть мою с землей соединяли. – Имеется в виду гравитация.*
- ³ *Кто ты, ужасный? – «Ужасное виденье!» – восклицает Фауст, увидев вызванного им Духа Земли. (Ч. 1, сц. 1; перевод Н. Холодковского).*
- ⁴ *Я в сон вас погружу / И до конца ваш путь вам покажу. – Мотив сна как способа постижения истины наличествовал в классической литературе: у Цицерона (уже упоминавшийся «Сон Сципиона»), у Вергилия (сон героя в «Энеиде») и др.*

СЦЕНА ЧЕТВЕРТАЯ

- ¹ *...в образе молодого фараона... – Прообразом фараона Мадачу послужил фараон IV древнеегипетской династии Микерин (Менкаура), правивший в 2520–2480 (2494–2471) до н. э., сын Хеопса. Микерин – строитель третьей пирамиды в Гизе; пирамида эта осталась недостроенной (точнее, была достроена после его смерти). Сведения о Микерине Мадач почерпнул у Геродота. В народной традиции (нашедшей отражение и в «Истории» Геродота) Микерин сохранился как необычно мягкий и либеральный правитель. «Он открыл храмы и освободил измученный тяготами народ, отпустив его трудиться и приносить жертвы. Он был самым праведным судьей из всех царей, за что его особенно восхва-*

ляют египтяне среди всех когда-либо правивших над ними царей. Ведь он был не только судьей праведным, но даже давал деньги из своего добра недовольным его приговорами, чтобы удовлетворить их просьбы», – сообщает о нем Геродот (см.: <http://www.pyramidstory.ru/pyramid-72.html>).

СЦЕНА ПЯТАЯ

¹ *Мильтиад* (около 550–489 гг. до н.э.) – афинский государственный деятель и полководец. В 490 г. до н. э. был избран одним из стратегов; под его командованием афинское войско одержало победу над персами при Марафоне. Деятельно участвовал в борьбе за возвращение островов Эгейского моря, отделившихся от Греции; благодаря его усилиям был захвачен остров Лемнос. Но поход против острова Фарос оказался неудачным, Мильтиад был ранен, вернулся в Афины, где суд приговорил его к уплате огромного денежного штрафа. Мильтиад предположительно умер в тюрьме. Мадач, как можно видеть в данной сцене, идеализирует, «спрямляет» этот образ. Жену Мильтиада на самом деле звали Гегесипила.

² *Кимон* (около 504–449 гг. до н.э.) – государственный деятель и полководец Афин; сын Мильтиада. После смерти отца выплатил его долги. Одержал ряд побед над персами (битва при Саламине и др.). Много усилий предпринял для объединения различных частей Древней Греции. Пользовался большой популярностью среди граждан Афин, но именно поэтому в 460 г. до н. э. был подвергнут ostracism и изгнан из Афин. Однако спустя че-

тыре года был принят обратно. Погиб в боях за остров Кипр.

³ *Демагог* – в Древних Афинах – народный вождь; в широком значении слова – оратор.

⁴ *Хариты* – в древнегреческой мифологии – богини красоты.

⁵ *Нетленной, вечной красоты виденье...* – Если Адам в исторических сценах становится все старше – в нем как бы отражается возраст человечества, – то Ева воплощает в себе «райское» начало: юность и красоту.

⁶ *Дарий* – персидский царь Дарий I, царствовавший между 521–485 гг. до н.э. Он совершил поход на скифов, внутрь нынешней России. В своей монархии он старался ввести хорошее управление. Но главным событием его царствования было начало великой борьбы между греками и персами. Греки победили персов в битве при Марафоне в 490 г. до н.э., и Дарий хотел собрать огромную армию против греков, но умер, не успев осуществить своего плана. Следующий поход в Грецию был совершен Ксерксом.

⁷ *Аид* – в древнегреческой мифологии – царство мертвых.

СЦЕНА ШЕСТАЯ

¹ *Рим. Открытая площадка со статуями богов и вазами... Сумерки, затем ночь.* – Исторический, событийный контекст данной сцены взят Мадачем главным образом из фундаментального 7-томного труда английского историка Э. Гиббона «История упадка и разрушения Великой Римской империи»

(написана в 1776–1787 гг.); немецкий перевод «Истории» имелся в библиотеке Мадача. Рисуя общую атмосферу, Мадач опирался прежде всего на сатиры римского поэта Ювенала (60–127 гг. н.э.). У Ювенала же Мадач взял и имена своих персонажей, которые чаще всего не имеют отношения к персонажам историческим. (Катул не имеет ничего общего со знаменитым поэтом Катуллом.)

² *Протей* – в древнегреческой мифологии – морское божество, способное произвольно менять свой облик.

³ *Recipe ferrum* – букв.: прими железо (лат.). Словесная формула, означавшая: прикончить (побежденного гладиатора).

⁴ ... *черный перст чумы, / Что в городе бушует.* – Эпидемия чумы свирепствовала в Риме в 250–255 гг. н.э.

⁵ *Лукреция* (VI век до н.э.) – жена римского военачальника Коллатина. Когда муж был в походе, сын царя Тарквиния Гордого, Тарквиний Секст, пробрался к ней в дом и обесчестил ее. Лукреция сама рассказала об этом мужу и покончила с собой.

⁶ *Брут* – друг Коллатина. Узнав о судьбе Лукреции, поклялся отомстить за нее. Ему удалось поднять народное восстание, в итоге которого этрусские цари были изгнаны из Рима. Что касается гибели Брута, то, возможно, Мадач вольно или невольно примешал сюда судьбу другого, знаменитого Брута, убийцы Цезаря.

⁷ *Мы б на арену их, для смеха – / Зверям – кормежка, нам – потеха.* – Речь идет о первых христианах, которых в Древнем Риме преследовали; нередко,

на потеху плебсу, их загоняли на арену цирка и выпускали туда диких зверей.

⁸ *И выкради монету изо рта.* – В соответствии с древним погребальным обычаем покойнику клали в рот монету, чтобы он мог заплатить Харону за перевоз в царство мертвых.

⁹ *Апостол Петр* – один из двенадцати апостолов. После распятия и воскресения Христа проповедовал новую веру в разных городах и местностях; в конце концов прибыл в Рим, где распространял христианство вместе с апостолом Павлом – и принял мученическую смерть. В обличительной речи апостола, обращенной против Рима, нетрудно уловить переключку со Вторым соборным посланием Святого апостола Петра.

¹⁰ *... в Фивах...* – Имеется в виду местность в Верхнем Египте, где селились общины первых христиан.

¹¹ *Анахореты* – отшельники, ведущие аскетический образ жизни; предшественники монахов-христиан.

¹² *...варвары в медвежьих шкурах...* – В V в. н.э. Рим был захвачен и разграблен племенами готов и вандалов.

СЦЕНА СЕДЬМАЯ

¹ *Танкред* – имеется в виду, очевидно, Танкред Тарентский (1072–1112), феодал из Южной Италии, один из лидеров крестоносцев в Первом крестовом походе; после завоевания крестоносцами Иерусалима был наместником Антиохии и князем Галилеи. Довольно популярный литературный

персонаж: о нем писали Торквато Тассо (эпос «Освобожденный Иерусалим»), Вольтер (драма «Танкред») и др. Мадач вполне мог знать эти произведения; но, скорее всего, основным источником сведений о Танкреде для него служила уже упоминавшаяся «История...» Э. Гиббона, который называл Танкреда самым чистым героем крестовых походов. Однако, как и в предыдущей, римской сцене, Мадач совсем не стремился к исторической достоверности: Танкред – скорее символический образ, воплощение высокой идеи.

² *Опять начнутся грабежи.* – Крестоносцы часто занимались разбоем и грабежами. Во время Четвертого крестового похода войско крестоносцев, захватив Константинополь, разграбив его, уничтожив многие памятники культуры и объявив там Латинскую империю, вообще не дошло до Святой земли.

³ *...твои прекрасные идеи / На тот содомский виноград похожи: / Заманчив блеск, внутри же – тлен и яд.* – «Ибо виноград их от виноградной лозы Сodomской и с полей Гоморрских; ягоды их ягоды ядовитые, грозды их горькие» (Втор 32, 32). Этот образ, воплощающий пагубность ложной духовности, исходящей от «чуждых» богов, из Ветхого Завета перешел в культурный обиход Европы.

⁴ *Вот как ты скажешь: гомо-узион / Или: гомо-и-узион?* – За греческими словами *homousion* и *homoiousion* скрывается разгоревшийся в IV в. спор о сущности Святой Троицы: тождествен или подобен Бог Сын (Иисус) Богу Отцу?

⁵ *Чему примером был им твой учитель.* – То есть Иисус. В «Трагедии» он нигде не называется по

имени: ведь «действие» драмы (сон – это не действие в строгом смысле слова) происходит задолго до пришествия Христа.

⁶ ...кто молвил: я не мир, но меч / Принес на землю... – Слова Иисуса: «Не думайте, что Я пришел принести мир на землю; не мир пришел Я принести, но меч» (Мф 10, 34).

⁷ ...Риминский собор... – Римини – город в Италии. Вселенский Церковный собор в Римини (359 г.), на котором собрались 400 епископов западной части христианского мира, признал Никейский символ веры (см. примеч. 8), но сделал уступку арианству (см. примеч. 9), не настаивая на полном тождестве Бога Отца и Бога Сына.

⁸ Собор Никейский... – Никея (ныне Извик) – город в Турции. В 325 г. там состоялся Первый Вселенский собор христианской церкви, на котором был принят Никейский символ веры, утверждавший единосущность Святой Троицы.

⁹ ...два Евсевия и Ария... – Ария (?–336) – христианский священник в Александрии; пользовался большой популярностью в Египте и на Ближнем Востоке; отстаивал сотворенную природу Бога Сына; по его имени названо направление в раннем христианстве, со временем выродившееся в ересь. Евсевий Кесарийский (ок. 263–340) – деятель христианской церкви, активный участник Никейского Вселенского собора, один из авторов Никейского символа веры; пытался примирить основное течение христианства с арианством, но потерпел неудачу. Евсевий Никодимский (сведений о нем мало) – епископ, сторонник арианства. В 337 г. византийский император Константин, на-

ходясь на смертном одре, был крещен Евсевием Никодимским.

¹⁰ *Афанасий* – Афанасий Великий (ок. 298–373) – один из греческих отцов церкви; епископ Александрийский; известен как один из наиболее энергичных противников арианства.

¹¹ *...новый Вавилон, / Который Иоанн назвал блудницей.* – После того как вавилонский царь Навуходоносор в IV в. до н.э. захватил и разрушил Иерусалим, Вавилон в глазах евреев стал олицетворением дьявольского начала. Такое отношение сохраняется и в Новом Завете, у Святого Иоанна Богослова, который говорит: «Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям земным» (Откр 17, 5), – и предрекает его гибель: «Горе, горе тебе, великий город Вавилон, город крепкий! ибо в один час пришел суд твой» (Откр 18, 10).

¹² *Боже мой!... Но Ты, Святой...* – Пс 21, 2–4.

¹³ *Вступись, Господи... прегради путь преследующим меня...* – Пс 34, 1–3.

¹⁴ *...меж великим и смешным – / Один лишь шаг...* – Отзвук одного из любимых высказываний Наполеона: “Du sublime au ridicule il n’y a qu’un pas” («От великого до смешного один шаг»).

¹⁵ *Солид (solidus)* – древнеримская и византийская монета; от нее происходит слово «шиллинг».

¹⁶ *Избавь от меча душую мою... восхвалять Тебя...* – Пс 21, 21–23.

¹⁷ *...да облекутся в стыд и позор... рабу своему!* – Пс 34; 26, 27.

СЦЕНА ВОСЬМАЯ

¹ *Кеплер* Иоганн (1571–1630) – немецкий астроном и математик. В период гонений на протестантов вынужден был покинуть Германию и, воспользовавшись предложением датского астронома и астролога Тихо Браге, который был в то время придворным астрологом Рудольфа II, императора Священной Римской империи, перебрался в 1600 г. в Прагу. Десять с лишним лет, проведенные им здесь, были самым плодотворным периодом его научной деятельности; правда, казна Рудольфа была в плачевном состоянии, и Кеплеру приходилось зарабатывать на жизнь составлением гороскопов. Тем не менее в эти годы Кеплер совершает свои самые выдающиеся открытия в области изучения Солнечной системы, опираясь на теорию Коперника и развивая ее. Жена Кеплера, Барбара Мюллер фон Мюльбек, происходила из аристократической семьи, по ряду источников, действительно склонна была тиранить мужа; сведений о ее супружеской неверности нет.

² *...император Рудольф...* – Рудольф II (1552–1612), с 1572 г. король Венгрии, с 1575 г. король Чехии, с 1583 г. император Священной Римской империи. Покровительствовал наукам и искусству; занимался оккультными науками (поиски философского камня).

³ *Гермес Трисмегист* (Триждывеличайший) – синкретическое божество, в котором соединились черты древнегреческого бога Гермеса и древнеегипетского бога Тота; возможно, был реальной личностью, поскольку сохранились его труды (глав-

ный из них – Изумрудная Скрижаль). Считается основоположником магии, астрологии и алхимии.

⁴ *Синезий* (ок. 379 – ок. 412) – древнегреческий философ-неоплатоник, представитель александрийской школы. Ему приписываются многие труды по алхимии.

⁵ *Альберт Великий* (Albertus Magnus) (1193–1280) – немецкий философ, ученый; был автором по крайней мере двух книг по алхимии.

⁶ *Парацельс* (1493–1541) – знаменитый швейцарский (немецкий) врач и алхимик.

⁷ «*Ключ Соломона*» («Малый ключ Соломона», «Лемегетон») – приписываемая царю Соломону легендарная книга магии.

⁸ ...ворон... красный лев... двойной меркурий... об огне текучем и о сухой воде... молодости пламень. – Рудольф употребляет термины и выражения, которыми пользовались алхимики; не все они поддаются объяснению – то ли по той причине, что часто это были тайные, лишь в узком кругу понятные слова, то ли такова интерпретация автора. «Ворон» – символ начального продукта, который в дальнейшем превращался в философский камень, компонент превращения любого металла в золото, а также эликсир вечной молодости. «Красный лев» – символ серы, одного из важнейших элементов в процессе получения философского камня. «Двойной меркурий» – какое-то производное от серы. «Сакральная свадьба» – стадия появления философского камня.

⁹ *Пытаешься ее освободить.* – Мать Кеплера, Катарина, действительно обвинялась в колдовстве

(правда, это было уже после его отъезда из Праги); в те времена за это могли сжечь на костре. Кеплеру, хотя и не сразу, удалось вызволить мать из тюрьмы: история эта продолжалась с 1615 по 1620 г.

¹⁰ *Отец твой был трактирщиком...* – Отец Иоганна Кеплера был дворянином, но, служа в армии, действительно подрабатывал в трактире.

¹¹ *Волна проклятой жажды обновления.* – Имеется в виду протестантство.

¹² *«Марсельеза»* – самая знаменитая песня Великой Французской революции. Слова и музыку ее написал в апреле 1792 г. Руже де Лиль. В ноябре 1793 г. революционный Конвент объявил ее национальным гимном Франции, каковым она остается (хотя были периоды, когда она была запрещена) по сей день.

СЦЕНА ДЕВЯТАЯ

¹ *Гревская площадь* – до 1803 г. так называлась нынешняя площадь Отель-де-Вилль (площадь Мэрии) в Париже. Известна тем, что на ней совершались публичные казни. Во времена Великой Французской революции, в 1792 г., на ней установили гильотину, но народ был разочарован слишком незрелищным способом казни. Гильотину перенесли на площадь Революции (ныне - площадь Согласия).

² *Дантон Жорж* (1759–1794) – один из вождей Великой Французской революции; в 1792 г. назначен министром юстиции. Разногласия в революционном правительстве привели к тому, что Дантона обвинили в заговоре с целью захвата власти и каз-

нили. По дороге к месту казни Дантон, проезжая мимо дома Робеспьера, крикнул: «Robespierre! Je t'ajourne à comparaître avant trois mois sur l'échafaud!» («Робеспьер! Я назначаю тебе встречу через три месяца на эшафоте»). Источник – знаменитый труд Л.-М. де ла Э Корменена «Книга ораторов» («Le livre des orateurs», 1836). Цит. по: Kritikai kiadás, 774.

³ ... клич мы кинем: / «Отечество в опасности!» – 11 июля 1792 г. законодательное собрание Франции провозгласило лозунг: «Отечество в опасности!» Был принят декрет, по которому все мужчины призывались на военную службу.

⁴ ... как ненужную игрушку. – Т. Карлейль в своей книге «Французская революция» (1837) приводит слова Дантона: «Нам угрожает коалиция монархов, а мы бросаем к их ногам в качестве перчатки голову короля» (Kritikai kiadás, 768).

⁵ И разум возвели опять на трон. – В революционном Париже собор Парижской Богоматери всерьез намеревались переименовать в Храм Разума. Об этом пишет, например, Иван Бунин в своем рассказе «Богиня разума» (1924).

⁶ Пускай чудовищами нас считают / И с ужасом склоняют наше имя, / Лишь родина б свободною была! – Корменен в «Книге ораторов» приводит слова Дантона: «Eh! que m'importe d' être appelé buveur du sang? Que m'importe ma réputation? Que la France soit libre, et que mon nom soit flétri!» («Эх, что с того, что меня зовут кровожадным? Что мне моя репутация? Лишь бы Франция была свободной, и пусть на моем имени лежит клеймо!»). Цит. по: Kritikai kiadás, 768.

- ⁷ *Аристократов – всех на фонари!* – «Les aristocrats à la lanterne!» («Аристократов на фонарь!») – строка из песни «Ça Ira» («Дело пойдет»), одной из самых популярных песен Великой Французской революции.
- ⁸ *...если мы виновны, / Ты родину предашь, оставив нас в живых. / А если нет на нас вины, то милость / Нам не нужна твоя.* – Мадач почти дословно воспроизводит слова П.В. Верньо, одного из видных деятелей Великой Французской революции, лидера жирондистов и, в этом качестве, противника монтаньяров, возглавляемых Робеспьером. На выдвинутое против него обвинение Верньо ответил: «Si nous sommes coupables et que vous ne nous envoyez pas devant le Tribunal révolutionnaire, vous trahissez le peuple. Si nous sommes calomniés et que vous ne le declarez pas, vous trahissez la justice» («Если мы виновны и вы не отдаете нас под революционный трибунал, вы предаете народ. Если мы оклеветаны и вы об этом не говорите, вы предаете правосудие»). Источник – «Книга ораторов» Корменена. Цит. по: Kritikai kiadás, 769.
- ⁹ *Все – граждане.* – Декрет об отмене всех дворянских рангов и званий, принятый 19 июля 1790 г., был одним из первых декретов революционной власти во Франции.
- ¹⁰ *Ягненка, приведенного для жертвы, / Не принято высмеивать жрецам.* – Похожие слова произнес член Конвента, жирондист Ланжине, когда ему не дали говорить: «Le prêtre l'immolait, mais il ne l'insultait pas» («Жрец приносил его [животное]

в жертву, но не оскорблял его»). Цит. по: Kritikai kiadás, 769–770.

- ¹¹ *Катилина* Луций Сергий (108–62 гг. до н.э.) – древнеримский политик, известный своей корыстью, жестокостью, презрением к общественной морали. Но по-настоящему «прославили» его обличительные речи Цицерона («Quodque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?»).
- ¹² *Брут* Марк Юний (85–42 до н.э.) – древнеримский политический деятель, возглавивший заговор против Цезаря и убивший его на заседании Сената.
- ¹³ *Цезарь* Гай Юлий (100–44 гг. до н.э.) – древнеримский политический деятель, диктатор, полководец.
- ¹⁴ *Робеспьер* Максимилиан (1758–1794) – один из самых известных вождей Великой Французской революции, глава якобинцев, провозгласивший революционный террор. В 1794 г. стал председателем Конвента, затем свергнут и казнен на гильотине.
- ¹⁵ *Сен-Жюст* Луи Антуан (1767–1794) – деятель Великой Французской революции, соратник Робеспьера; был казнен на гильотине вместе с Робеспьером.
- ¹⁶ *Ты смеешь обвинять меня, Сен-Жюст? Не знаешь, / Как я силен?* – Корменен приводит слова Дантона, обращенные к Сен-Жюсту: «Ah! tu m'accuses, en se redressant de toute ta hauteur, tu m'accuses moi! tu ne connais pas ma force!» («Ах, ты обвиняешь меня, встав на цыпочки! Ты – меня – обвиняешь! Ты не знаешь, как я силен!»). Цит. по: Kritikai kiadás, 771.

СЦЕНА ДЕСЯТАЯ

¹ *...проникнуть / В природы мастерскую и познать / Все тайны, что сокрыты там, в тиши, / Руководя материей и духом...* – Венгерские исследователи видят в этой сцене прямую реминисценцию на диалог Мефистофеля (переодевшегося Фаустом) с учеником из Части первой, сцены четвертой «Фауста». В частности, и в данной реплике ученика некоторые склонны были видеть едва ли не буквальный перевод гетевских строк: «...möchte gern was auf der Erden / Und in dem Himmel ist erfassen» («Приблизиться ко всем земли и неба тайнам – / Обнять желаю, словом, полный круг / Природы всей и всех наук»). Перевод Н. Холодковского).

² *...жизнь наша слишком коротка, / Чтоб на теории ее пустые тратить.* – Явная переключка с «Фаустом». В конце четвертой сцены Части первой Мефистофель говорит: «Grau, teurer Freund, ist alle Theorie, / Und grün des Lebens goldner Baum» («Суха, мой друг, теория везде, / А древо жизни пышно зеленеет»). Перевод Н. Холодковского).

СЦЕНА ОДИННАДЦАТАЯ

¹ *Рыночная площадь между Тауэром и Темзой.* – Литературоведы справедливо упрекали Мадача за неточность: возле Тауэра (между Тауэром и Темзой) нет и никогда не было рыночной площади. По всей видимости, Мадач изобразил площадь в Лондоне под влиянием гравюры английского художника Уильяма Хогарта (1697–1764) «Ярмарка в Саутуорке» (1745); гравюра эта висела на стене дома

Мадача в Алшострегове. На гравюре наличествовали почти все персонажи Сцены одиннадцатой: кукольник, трактирщик, цыганка, подгулявшие мастера и т.д.

² *Да замолчи же ты, софист несчастный!* – Фауст возмущенно говорит Мефистофелю: «Du bist und bleibst ein Lügner, ein Sophiste» («Софист и лжец ты был и будешь!»); Ч. 1, сц. 11; перевод Н. Холодковского).

³ *Непот* Корнелий (ок. 100–32 гг. до н.э.) – древнеримский историк. Труд «О знаменитых людях» К. Непота использовали в венгерских школах в XIX в. как подсобный материал в преподавании истории. На книгу Непота и сам Мадач опирался в Сцене пятой «Трагедии» (Древний Рим).

⁴ *Тебе сейчас важней всего Шекспир...* – Мадач чрезвычайно высоко ценил Шекспира, чье полное собрание сочинений (на немецком языке) находилось и в семейной библиотеке, в усадьбе Алшострегова.

⁵ *Все – суета сует, как Библия гласит.* – «... Все – суета и томление духа!» (Екк 1, 14).

⁶ *Ведь надо ж где-то показать себя. На это / Сгодится даже церковь...* – В «Фаусте» Гретхен, показывая соседке украшения, жалуется: «Darf mich, leider, nicht auf der Gassen, / Noch in der Kirche mit sehen lassen» («Что толку в том? Ведь в них не смею я / Ни погулять, ни в церкви показаться»); Ч. 1, сц. 10; перевод Н. Холодковского).

⁷ *Позвольте, дорогие дамы, мне / Вас проводить: в такой толпе ведь могут / И затолкать...* – У Гёте: Фауст на улице обращается к Гретхен: «Mein schönes Fräulein, darf ich wagen, / Meinen

Arm und Geleit Ihr anzutragen?» («Прекрасной барышне привет! / Я провожу вас... если смею»; Ч. 1, сц. 7; перевод Н. Холодковского).

⁸ *Ex gratia speciali / Mortuus in hospitali.* – По особой милости умер в больнице (лат.). Более правильная форма: *De gratia...*

⁹ *Метресса* (*maitresse, фр.*) – содержанка.

¹⁰ *Монеты превратились в ртуть.* – Фауст – Мефистофелю: «... hast / Du rothes Gold, das ohne Rast, / Quecksilber gleich, dir in der Hand zerrinnt» («Дашь золото, которое опять, / Как ртуть, из рук проворно убегает»; Ч. 1, сц. 4; перевод Н. Холодковского).

СЦЕНА ДВЕНАДЦАТАЯ

¹ *Фаланстер* – в учении утопического социалиста Шарля Фурье (1772–1837) дворец, дом особого типа, являющийся центром жизни фаланги – самодостаточной коммуны из 1600–1800 человек, трудящихся вместе для взаимной выгоды. Фаланстер – специально устроенное здание, способное сочетать в себе черты как городской, так и сельской жизни, состоящее из трёх частей – центральной и двух крыльев. Центральная часть отведена для отдыха и интеллектуального труда. Там расположены столовые, гостиные, библиотеки и студии. Сам Фурье из-за отсутствия финансовой поддержки так и не смог основать ни одного фаланстера, но некоторым его последователям это удалось. Однако ни одна фаланга не просуществовала дольше 12 лет.

Венгерские литературоведы считают, что сколько-нибудь основательно Мадач с учением Фурье

знаком не был, взяв у него лишь понятие и используя его для воплощения своих мыслей.

² *Альборак* – имя крылатого коня, на котором пророк Магомет путешествовал по небесам.

³ *Открыла алюминий...* – Алюминий, открытый в 1825 г., был представлен на Всемирной выставке в Париже в 1855 г. Видимо, Мадач узнал о нем из сообщений о выставке в печати.

⁴ *Аид* – ад, подземное царство. Речь, видимо, идет о гомеровском эпосе «Одиссея», где герой спускается в ад (XI песнь).

⁵ *Тацит* Публий Корнелий (ок. 56 – ок. 117 гг.) – древнеримский историк. Очерк «*De vita et moribus Iulii Agricolae*» («О жизни и смерти Юлия Агриколы», 98 г.) представляет собой жизнеописание завоевателя Британских островов Агриколы. Труды Тацита имелись в библиотеке усадьбы Мадача.

⁶ *Ultima ratio regum*, или *Ultima ratio regis* – последний довод королей (короля) (*лат.*). По повелению кардинала Ришелье, такую надпись чеканили на французских пушках при короле Людовике XIV до 1790 г., когда Национальное собрание отменило этот обычай. С 1742 г. по приказу Фридриха II, короля Пруссии, эта надпись наносилась на все пушки его армии.

⁷ *На тысячи четыре с лишним лет / Его достанет нам.* – Тезис о тепловой смерти Солнечной системы был довольно популярен в XIX в. Среди прочих и Фурье утверждал, что за четыре тысячи лет до того, как Солнце полностью остынет, климат и жизнь на Земле будут меняться в

сторону умирания. Видимо, Мадач был знаком с этой теорией Фурье.

- ⁸ *...в тигеле затеплится сознание, / Лишенное и радости, и страха...* – Эпизод перекликается со сценой в Части второй «Фауста», когда Вагнер создает Гомункула.
- ⁹ *Лютер Мартин* (1483–1546) – монах и профессор теологии, который в 1517 г. выступил с инициативой реформации католической церкви.
- ¹⁰ *Кассий Лонгин Гай* (?–42 г. до н.э.) – древнеримский полководец, участник (вместе с Брутом) заговора против Цезаря и убийства его. Потерпев поражение при Филиппах, покончил с собой.
- ¹¹ *Череп твой по форме / Характер благородный выдает...* – Эти строки, как и эпизод с детьми ниже, свидетельствуют о том, что Мадач придавал определенное значение френологии – науке о взаимосвязи строения черепа и характера человека.
- ¹² *Платон* (427–347 гг. до н.э.) – знаменитый древнегреческий философ. Несколькими строчками ниже, когда Адам еще раз упоминает Платона, становится ясно, что он имеет в виду трактат Платона «Государство», в котором философ изложил свои утопические представления об идеальном государстве, об организации человеческого общества.
- ¹³ *Микеланджело Буонаротти* (1475–1564) – знаменитый итальянский скульптор, живописец и архитектор эпохи Возрождения.
- ¹⁴ *...двое из наличного состава / Детей в фаланстере...* – Совместное воспитание детей – одна из идей, выдвигавшихся представителями утопического социализма.

- ¹⁵ *Адам, тебе, / Познавшему Семирамиды прелесть...* – Семирамида (IX в. до н.э.) – легендарная царица Ассирии, славившаяся своей красотой. Эти слова Люцифера позволяют сделать вывод, что Адам во сне прошел и узнал больше, чем отражено в тексте трагедии.

СЦЕНА ТРИНАДЦАТАЯ

- ¹ *...история Антея, / Что жил... пока Земли касался...* – Антей, мифологический герой, сын Посейдона и Геи, богини Земли, был непобедим, пока касался земли – Геракл смог одержать над ним победу, лишь оторвав его от земли.
- ² *Не ты ль при Херонее за свободу / Ни сил ни крови не жалел в бою...* – Херонея, город в Беотии (Древняя Греция), около которого в 338 г. до н.э. македонская армия царя Филиппа II разгромила союзные войска Афин и Беотии, после чего Македония добилась гегемонии в Греции. В сражении, во многом обеспечив его успех, отличился 19-летний сын царя, Александр (Македонский). По-видимому, Адам участвовал в сражении на стороне афинян – поскольку речь идет о свободе.

Упоминание об участии Адама в битве при Херонее – один из тех моментов, которые не получили прямого отражения в тексте «Трагедии».

- ³ *Константин* – имеется в виду Константин I, или Константин Великий Август, римский император в 306–337 гг.; много сделал для укрепления имперской власти, для распространения христианства; перенес столицу империи в Константинополь.

СЦЕНА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

- ¹ *Пошел бы Леонид на смерть у Фермопил...* – Леонид, царь Спарты (Древняя Греция) в 491–480 гг. до н.э., возглавил объединенные силы греческих полисов, выступивших против вторгшегося в Грецию персидского царя Ксеркса; защищая проход Фермопилы с 300 воинами, героически погиб, прикрывая отступление основной части греческого войска.
- ² *... в лукулловых дворцах...* – Луций Лициний Лукулл, римский полководец (I в. до н.э.), прославившийся любовью к роскоши и чревоутодией. У нас более известно выражение «лукулловы пиры».
- ³ *Брут* – тот самый Брут, который убил Цезаря; после этого участвовал в сражениях; потерпев поражение, покончил с собой.
- ⁴ *Хуняди Янош* (ок. 1407–1456) – венгерский полководец, успешно боровшийся против турецкого нашествия.
- ⁵ *Лев X* (в миру – Джованни Медичи) – папа римский с 1513 по 1521 гг. В 1520 г. отлучил Мартина Лютера от церкви.
- ⁶ *Наполеон Бонапарт* (1769 – 1821) – полководец, с 1804 г. – император Франции.
- ⁷ *... этот добрый малый / Смертельно будет оскорблен, коль ты / Ему подобной чести не окажешь.* – Где-то (скорее всего, в журнале «*Athenaeum*») Маддач прочел о том, что у примитивных народов есть обычай – предлагать свою жену гостю: это было проявлением гостеприимства.
- ⁸ *Аспазия* – известная своим умом и красотой афинская гетера.

СЦЕНА ПЯТНАДЦАТАЯ

- ¹ *Моя свободна воля!* – Некоторые исследователи Мадача именно в этих словах видят ключ к решению коллизии, получившей выражение в «Трагедии человека». В калейдоскопе жизненных путей и перспектив, показанных Люцифером, человек волен выбрать то, что достойно его божественного предназначения.
- ² *... есть некий паразит... / ...ничтожный червь...* – Пример с червем Мадач позаимствовал из упоминавшейся выше книги Бюхнера «Kraft und Stoff» (см. примеч. 3 к Сцене первой).
- ³ *Твой сын...* – Первым сыном Адама и Евы был Каин.
- ⁴ *... другого / Рожу я, кто сотрет и зло, и преступление, / И братство принесет в подлунный мир...* – Многие венгерские исследователи считают, что Ева (воплощение интуиции) предсказывает здесь рождение Христа.
- ⁵ *Открой, открой, что ждет нас впереди!* – В этом монологе Адама видят реминисценцию на Ветхий Завет; пророк Иов, которому явился Бог, говорит: «Выслушай, взывал я, и я буду говорить, и что буду спрашивать у Тебя, объясни мне» (Иов 42, 4).
- ⁶ *... В поэзию преобразует, в песню.* – Отклик на финальные строки «Фауста»: «Das Unbeschreibliche / Hier ist es getan; / Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan» («Чему нет названия, / Что вне описания, – / Как сущность конечная / Лишь здесь происходит, / И Женственность Вечная / Сюда нас возводит»; Ч. 2, д. 5: Загробный мир; перевод Н. Холодковского).

⁷ ...все, что ты принизить, / Испортить вознамерился, в итоге / Истоком красоты и благородства / Предстанет в жизни, вопреки тебе... – В «Фаусте» примерно так же Мефистофель характеризует себя : «Ein Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft» («Часть вечной силы я, / Всегда желавшей зла, творившей лишь благое»; Ч. 1, сц. 3; перевод Н. Холодковского).



СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Фронтиспис

Портрет Имре Мадача работы Густава Морелли.

Альбом

Памятник Имре Мадачу в усадьбе семьи Мадачей в селе Алшострегова, Словакия.

Усадьба семьи Мадачей в селе Алшострегова, Словакия.

Кабинет Имре Мадача в семейной усадьбе, Алшострегова.

Портрет поэта Яноша Араня работы Миклоша Барабаша.

Лист рукописи «Трагедии человека» с текстом, исправленным Мадачем по предложениям Я. Араня. 1861 г.

Титульный лист первого издания «Трагедии человека». 1862 г.

Обложка второго издания «Трагедии человека». 1863 г.

Лист рукописи с отпечатком пальца Имре Мадача.

Карандашный рисунок Имре Мадача. В левом верхнем углу – его автопортрет.

Иллюстрация М. Зичи к «Трагедии человека». Сцена четвертая, Египет.

Иллюстрация М. Зичи к «Трагедии человека». Сцена шестая, Рим.

Иллюстрация М. Зичи к «Трагедии человека». Сцена седьмая, Константинополь.

Иллюстрация М. Зичи к «Трагедии человека». Сцена пятнадцатая, финал.

Сцена из спектакля по «Трагедии человека». Печ, Национальный театр, режиссер Ференц Катона. 5 октября 1957 г.

Сцена из спектакля по «Трагедии человека». Будапешт, Национальный театр, режиссер Тамаш Майор. 14 октября 1960 г.

Сцена из спектакля по «Трагедии человека». Будапешт, Национальный театр, режиссер Ласло Вамош. 21 сентября 1983 г.

По тексту

Иллюстрации М. Зичи к «Трагедии человека»:

Сцена первая, в небесах	9
Сцена вторая, в раю	18
Сцена четвертая, Египет	44
Сцена пятая, Афины	62
Сцена шестая, Рим	83
Сцена седьмая, Константинополь	103
Сцена восьмая, Прага	136
Сцена девятая, Париж	151
Сцена десятая, Прага	170
Сцена одиннадцатая, Лондон	182
Сцена двенадцатая, фаланстер	225
Сцена тринадцатая, космос	256
Сцена четырнадцатая, на остывающей Земле.....	266
Сцена пятнадцатая, финал	277
Рис. 1. Триадическая структура сцен.....	422



СОДЕРЖАНИЕ

ТРАГЕДИЯ ЧЕЛОВЕКА

*Перевод Д.Ю. Анисимовой (сцены 1–8),
Ю.П. Гусева (сцены 9–15)*

Сцена первая	7
Сцена вторая.....	16
Сцена третья.....	30
Сцена четвертая	42
Сцена пятая	60
Сцена шестая.....	81
Сцена седьмая	101
Сцена восьмая	134
Сцена девятая.....	149
Сцена десятая.....	168
Сцена одиннадцатая.....	180
Сцена двенадцатая	223
Сцена тринадцатая.....	254
Сцена четырнадцатая.....	264
Сцена пятнадцатая	275

ДОПОЛНЕНИЯ

Сцена пятнадцатая «Трагедии человека» в других русских переводах.....	313
--	-----

ПРИЛОЖЕНИЯ

<i>Ю.П. Гусев. Имре Мадач и его «Трагедия человека»</i>	335
<i>Ч. Андор. История создания «Трагедии человека».</i> <i>(Перевод Ю.П. Гусева).....</i>	363
<i>Й. Бардош. Свободный выбор меж добром и злом.</i> <i>(К пониманию «Трагедии человека»). (Перевод</i> <i>Ю.П. Гусева).....</i>	392
<i>Б. Биро. «Цель человека – вечная борьба». Филосо-</i> <i>фия «Трагедии». (Перевод Ю.П. Гусева)</i>	443
<i>Л. Петерди Надь. Четвертое измерение. «Трагедия</i> <i>человека» на сцене. (Перевод Ю.П. Гусева)</i>	548
<i>Примечания (Составил Ю.П. Гусев)</i>	587
<i>Список иллюстраций</i>	618

Мадач И.

Трагедия человека / И. Мадач; изд. подгот. Ю.П. Гусев. – М. : Наука, 2011. – 621 с. (Литературные памятники). – ISBN 978-5-02-037515-4 (в пер.)

Драматическая поэма «Трагедия человека» (1862) Имре Мадача – произведение уникальное не только в венгерской, но и в мировой литературе. В ней художественно осмыслен путь человечества от Адама и Евы до «последних» людей на Земле, умирающей под остывающим Солнцем. «Трагедию человека» часто сравнивают с «Фаустом» Гёте: этого требуют и коллизия, и философское наполнение произведения. Но тут нет речи о заимствовании или подражании. О самостоятельности Мадача говорит уже сам способ художественного решения той грандиозной проблемы, которую он поднимает в поэме. Адам и Ева, вкусившие от плода познания, жаждут знать, что их ждет впереди. И Люцифер спешит предоставить им такую возможность – погрузив первых людей в гипнотический сон, он ведет их по основным этапам будущей истории, рассчитывая внушить им мысль о бесперспективности, бессмысленности жизни и борьбы. Но он ошибается. Смысл произведения – не только в утверждении стоически активной жизненной стратегии, но и в утверждении такого важного для Мадача принципа, как свобода воли.

Для широкого круга читателей.

По сети «Академкнига»

Научное издание

ИМПРЕ МАДАЧ
ТРАГЕДИЯ ЧЕЛОВЕКА

*Утверждено к печати
Редколлегией серии
«Литературные памятники»*

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Культурного, научного и информационного центра Венгрии.
Особая благодарность – Директору Центра
д-ру Иштвану Надю*

Заведующая редакцией *Е.Ю. Жолудь*
Редактор *Е.Л. Никифорова*
Художник *В.Ю. Яковлев*
Художественный редактор *Ю.И. Духовская*
Технический редактор *Т.А. Резникова*
Корректоры *А.Б. Васильев, Р.В. Молоканова*

Подписано к печати 02.09.2011. Формат 70 × 90 ¹/₃₂
Гарнитура Таймс. Печать офсетная
Усл.печ.л. 22,8 + 0,7 вкл. Усл.кр.-отг. 24,4. Уч.-изд.л. 22,0
Тип. зак. 3651

Издательство “Наука”
117997, Москва, Профсоюзная ул., 90

E-mail: secret@naukaran.ru
www.naukaran.ru

ППП “Типография “Наука”
121099, Москва, Шубинский пер., 6

ISBN 978-5-02-037515-4



Имре Мадач



Трагедия
человека

Имре Мадач  Трагедия человека

Сцена из спектакля
по «Трагедии человека».
Будапешт,
Национальный театр,
режиссер Ласло Вамош.
1983 г.

ISBN 978-5-02-037515-4



9 785020 375154

NAUKA

Madách Imre

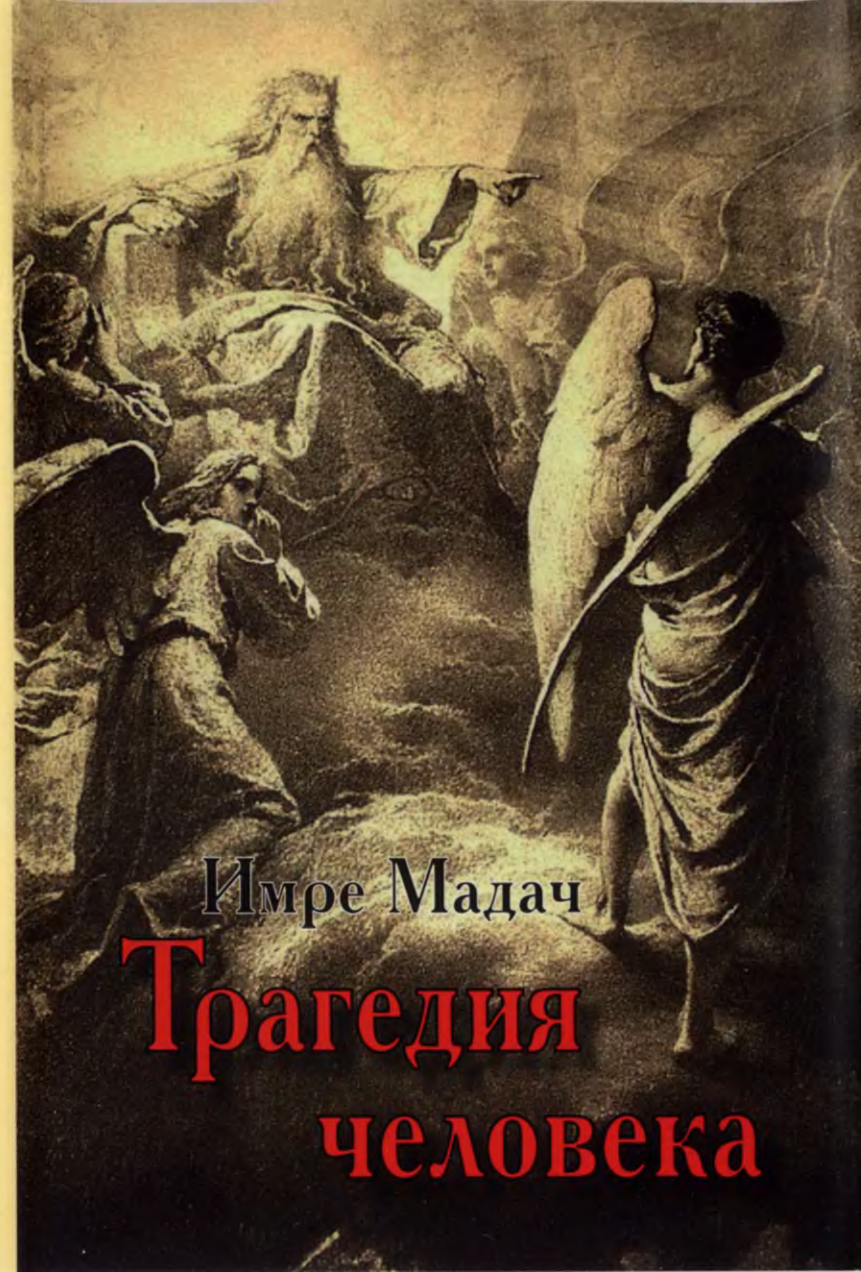
Az ember tragédiája



Имре Мадач



Трагедия человека



Имре Мадач

Трагедия человека

Иллюстрация Михая Зичи
к сцене первой
«Трагедии человека»

НАУКА